

البياتى

• عبدالله خاف

البياتى رحمه الله أحد ثلاثة من أقطاب الشعر العربي الحديث، كان لهم قصب السبق في الريادة. نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وكلهم من العراق، حتى قيل جاءت الحداثة من العراق، وثلاثتهم أشبه ما يكونون بخيول السباق التي وصلت إلى خط النهاية في لحظة واحدة وكل محكم رأى واحداً أسبق من الآخرين حسب الزاوية التي نظر منها، أما الخيول فإنها لا تنطق لتقول من منها كان في المقدمة، والأفضل أداء ورشاقة، كالقصائد نفسها، ولكن أصحاب الخيول كل ادعى وصلاً لبلى، وهكذا كان الشعراء الثلاثة نازك تقول إن قصيدتها «الكوليرا» كانت الأولى في الشعر الحديث، أما السياب فقالوا عنه إنه في ديوانه «أزهار ذابلة» ظهرت فيه القصيدة الأولى التي خرجت عن عمودية خليل بن أحمد والتزمت بالتفعيلة وهي (هل كان حبا).

ويأتي ثقل قصائد عبد الوهاب البياتى في (أباريق مهشمة) ليرجح هذا الثقل كفة ميزان النقد نحو البياتى. نازك في قصيدتها، والسياب في قصيدته المشار إليها، خرج الاثنان على عمود الشعر ولكنهما احتفظا بسمات القصيدة العمودية لاذقان البياتى حديثاً في كل قصائده في أباريق مهشمة، لذا سجلت له بإجماع غالبية النقاد أن خيل البياتى جاءت في المقدمة بجدارة، ولم تكن حدائته شكلية. وتقدم بعد ذلك السياب في (انشودة المطر) فنضجت معه القصيدة الحديثة، واكتملت صورتها في (المعبد الغريق) و (منازل الاقنان) وتراجع البياتى في بعض دواوينه الكثيرة...

وحين طالت به الغربة، وبانت في أشعاره آلام بالحن حزينه عندما توسد حائط الصوفية، وسار معه في (أسفار الفقر والثورة) حيث عايش الحلاج وأبا العلاء المعري وكتب إلى ولده علي قصيدتين بعنوان (قصيدتان إلى ولدي علي)...

ومهما أكثر الشاعر في عطائه فإن عبقريته لا تذكر في كل ديوان وكل قصيدة، يكفي بعض القصائد المميزة في ديوان واحد، وبعض القصائد المتفرقة في دواوينه الكثيرة.

والبياتي هو أكثر شعراء العربية حظاً في ترجمة قصائده ودواوينه، وخاصة إلى اللغة الأسبانية، كما ترجمت قصائده إلى اللغات الأوروبية ولغات أمريكا اللاتينية. والأدباء الغربيون اهتموا بالشعر العربي القديم وأكثر ما لفت نظرهم ذلك الشعر الذي احتوى على دلائل فلسفية، وترجمت للبياتي خمسة دواوين في الستينات وإلى بداية الثمانينات.

واقفنا الأسبان بشعره فترجموا له (أشعار في المنفى)، وديوان (الذي يأتي ولا يأتي)، و (الموت والحياة)، و (محاكمة في نيسابور) و (قصائد حب على بوابات العالم السابع). وتلت ذلك ترجمات له إلى الروسية، وتناولت مختارات من شعره ودواوين أخرى، حتى إنه انشغل طوال سنواته الأخيرة بهذه الدول التي ترجمت أشعاره.

لقد اندفع الغربيون إلى ترجمة الشعر الحديث لأنه أسهل من الشعر القديم في الترجمة حيث إن بناء القصيدة العمودية والتقدير بالقافية بألفاظ اللغة العربية الصعبة كانت ترهقهم، لذا انصرف المستشرقون والدارسون للعربية إلى تناول الشعر الحديث ففي الخمسينات والستينات تناولوا أشعار البياتي والسياب ونازك وصلاح عبدالصبور، فأروا في أشعارهم التعبير الأمثل عن قضية التطور، والإبداع الفني الخلاق، لذا خرجت القصيدة الحديثة نحو العالمية أكثر من القصائد القديمة رغم ثرائها وزخمها، إلا أنهم وجدوا القصيدة الحديثة أقرب إلى القصائد الغربية الحديثة.

والبياتي وقف على مفترق الطرق العربية ليتأمل التراجعات السياسية التي حطمت كل آماله، ورأى التخلف يأتي على كل ظاهرة ليعيد لها إلى الوراء، ومن آرائه في الشعر:

الليل في كل مكان، وأنا انتظر الإشارة
<http://Archivebeta.org>

وددت لو أغرقت هذا المركب المليء بالجرذان

وهذه المدينة المومس الشمطاء

الساسة المحترمون ورجال المال والملوك

سادة هذا العالم المنهوك..

وأنت سيد بلا مملوك

عليك مكتوب بأن تحوم حول السور

تلتقط الفتات والقشور

تجوب هذا العالم المأخور منسحقاً مقرور...

وله في أشعاره الأولى في (ملائكة وشياطين):

كتلاسم الكهان ألواني

وعرائس الغابات ألحاني

ألبسناها زهر أوديتي، ثوبا ومن أوراق بستانني

وغمستها في النبع عارية

وغسلتها في دمعي القاني



والبياتي أصدر أكثر من عشرين ديوانا أولها ملائكة وشياطين في سنة ١٩٥٠ في بيروت وآخرها «بكائية إلى حافظ الشيرازي، قصيدة للشاعر وملحقاتها» - بيروت ١٩٩٩.

وكتب عنه الأدباء عدة كتب أشهرها كتاب «عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث»، لمجموعة من الأدباء، د. علي الراعي، عبدالرحمن الشرقاوي، نهاد التكرلي، د. علي أسعد، عبدالرحمن الخميس، احسان سركيس، سعدي يوسف، أحمد عبدالمعطي حجازي. وصدر كتاب عنه للدكتور حامد أبو حامد في سنة ١٩٩١.

وسجلت له اذاعة (ال بي سي) مقابلة شاملة كان فيها رائعا، ومتحفزا إلى حد ما رغم ما تلقاه من ظلم نظام بغداد، ولقد ابتعد عن وطنه مدة طويلة لعدم انسجامه مع التيارات السياسية التي تعاقبت، وارتضى بالحريات التي أدركها خارج بلاده، وطابت له مع تقدير لفكره وشعره، كان نجما في البرنامج الذي ظهر فيه في «حوار العمر» مع الاذاعية القديرة جيزيل خوري، وكان متزنا في حديثه ورغم آلامه التي ختم بها أخريات أيامه عندما سحب النظام العراقي وطنيته مع الشاعر العملاق محمد مهدي الجواهري، أو هكذا اعتقد النظام عندما جردهما من الانتماء إلى الثبوتيات الرسمية، ومع ذلك فهما عملاقان في تاريخ الأدب العربي، وعملاقان من العراق.

وكان رائعا عندما سئل عن غزو الكويت إن كان خطئا فقال إنها جريمة كبرى أن يُعتدى على وطن مستقل معترف به دوليا، وكان متزنا في رده على الأوضاع السياسية التي جابهها وشكل بها شخصيته، كما جادت عبقريته وبنى له مجدا أدبيا في نصف قرن، ويكفي أن ندرك أن اسم عبد الوهاب البياتي يعني صرحا دام تشييده طوال نصف قرن من الساحة الأدبية العربية والعالمية.

مدارات التاريخ

في الرواية السورية دراسة

ثمة في النصف الثاني من القرن العشرين ظاهرة لافتة للنظر في الأدب الروائي العربي عامة والرواية السورية على وجه الخصوص. ففي الوقت الذي تكثر فيه الأعمال الروائية الرشيدة الصغيرة الحجم في الأدب العربي والعالمي، وتتقدم القصة القصيرة والقصيرة جدا لتتبوأ مركزاً متقدماً في دنيا الإبداع الأدبي، يقدم عدد من الروائيين العرب، وكأنهم يسبحون بعكس التيار، على إبداع أعمال روائية ضخمة الحجم متعددة الأجزاء.

د. فؤاد المرعي
جامعة حلب - سورية

ليست الروايات الكبيرة الحجم المتعددة الأجزاء ظاهرة جديدة في تاريخ الأدب العربي، ففاتحة هذا التاريخ في سورية مثلاً كانت رواية معروف الأرناؤوط الضخمة ذات الأجزاء الثلاثة «سيد قریش» (1929)، وثمة بعد ذلك ثنائية شبيب الجابري «قدر يلهو» (1939)، و«قوس قزح» (1946).. غير أن الجديد في الأمر هو انتشار هذه الظاهرة، على نطاق واسع في النصف الثاني من القرن العشرين، وبعبارة أدق، منذ ظهور ثلاثية نجيب محفوظ في النصف الثاني من خمسينيات هذا القرن: (بين القصرين - 1956) و(قصر الشوق - 1957) و(السكرية - 1957). فعلى

إذ قد تكون كثرة عدد الصفحات أمرا شكليا
بحتا حين تضخم الطباعة الحجم أحيانا عن
طريق تكبير الحرف وتقليل عدد الكلمات في
السطر الواحد وعدد السطور في الصفحة.
ولكن الروايات التي سبق أن ذكرناها كلها لا
تكتسب سمة الضخامة بفعل عوامل شكلية
تتعلق بالطباعة، بل تكتسبها من خلال
تناولها لقطاع حياتي واسع وفترة زمنية
طويلة ورصدها عددا من الحوادث وعددا
من الأشخاص في علاقاتهم الاجتماعية
وظروفهم الحياتية، الأمر الذي أعطى الكتاب
فرصا كثيرة للتفصيل والإسهاب في
الحديث والاعتماد على أساليب متنوعة
كالسرد والوصف والتحليل والحوار. ولقد
تفاوتت هذه الروايات المتصفة بضخامة
الحجم، من حيث نجاحها فنيا، لأن النجاح
الفني لا يتوقف على ضخامة حجم الرواية
وحده. صحيح أن بناء العمل الروائي يتأثر
بخطا بسعة القطاع الحياتي المتناول زمانيا
ومكانيا، ولكن سواء أكان القطاع الحياتي
الذي يتناوله الكاتب ضيقا أو واسعا فالمهم
هو أن يرصد كل الأحداث والتشعبات
الناجمة عنها، وأن يستطيع التوسع فيها
ويمنح نفسه مزيدا من الحرية في الوصف
والحوار ورصد المواقف المتباينة الدقيقة
وتحليل الشخصيات الفاعلة والمنفصلة في
القطاع الذي يكتب عنه، وأن ينجح في
توظيف الأحداث المتناولة في روايته من
أجل التعمق في إبراز السمات الفردية
للشخصيات التي تحتاج إلى التمييز
والنمذجة في العمل الروائي. باختصار
أقول: إن النجاح الفني للرواية يتوقف إلى
حد كبير على موهبة الكاتب في القص،
وعلى معرفته وثقافته والزاوية التي
ينطلق منها.

ولعله من اللافت للنظر أن معظم
الروايات السورية الضخمة الحجم عالجت

الصعيد العربي بمقدورنا أن نذكر في هذا
المجال، على سبيل المثال لا الحصر، ثلاثية
الكاتب الجزائري محمد ديب: («الدار
الكبيرة»، و«الحريق» و«النول» / 1968)،
وخماسية عبدالرحمن منيف «مدن الملح»
التي صدرت في الثمانينيات. أما على
الصعيد السوري فقد شهدت الستينيات
صدور رواية صدقي اسماعيل
(«العصاة» / 1964)، وشهدت الثمانينات
صدور عدد من هذه الروايات منها ثلاثية
«حكاية بحار - 1980» لحنا مينه، ورباعية
«حسبة» لخيري الذهبي، وثنائية «رياح
الشمال الباردة»، نهاد سريس، وخماسية
«مدارات الشرق» لنبيل سليمان.

ومما لا شك فيه أن ضخامة حجم هذه
الروايات ومثيلاتها تثير قضية مهمة من
قضايا الفن الروائي، هي قضية العلاقة
بين حجم العمل الروائي ومحتواه.

إن التوقف عند مسألة الحجم في
الأعمال الروائية العربية ليس مجرد
تعبير عن رغبة من كاتب هذه السطور
في تصوير دهشته، بل هو محاولة
لإثارة قضية مهمة من قضايا فن
الرواية، فالرواية الكبيرة يندر أن تلتزم
بحدث واحد. إنها، في معظم الأحيان،
تروي حكاية قطاع من الحياة يتضمن
حوادث عديدة. وتدفع مجموعة الأحداث،
التي تتم في ذلك القطاع، الكاتب إلى
الاسترسال في الحديث عنها، أي تفرض
عليه التوسع في الإطار المكاني والإطالة
في الإطار الزمني، وتلزمه بالانتقاء
فيختار ما يراه مهما وجوهريا من
عناصر القطاع الذي جعله موضوعا
لعمله. تتدخل في كل ذلك، وعلى نطاق
واسع، موهبته ومعرفته وثقافته.

من غير الممكن طبعا الاطمئنان إلى عدد
الصفحات في تحديد حجم العمل الروائي،

الاندفاع نهضة كبيرة في الشعر بوصفه الفن المتميز في تراثنا الأدبي. غير أن تأثيره تجلى أيضا في ميدان الرواية، فكانت ملحمة معروف الأرنؤوط التاريخية «سيد قريش» 1929 التي نسجها الكاتب بدوافع من الإيمان بالماضي والاستنجا به على الحاضر المرير، جاعلا منها وعاء لآراء وأفكار أراد لها أن تكون غذاء لروح الشعب المقهور وبلسما لأدوائه. وانطلاقا من ذلك تخلص الأرنؤوط من دور التاريخ وشخصياته وأحداثه في تجميد الحدث الروائي وتوجيهه قسرا، ولم يتقيد على الرغم من اعتماده على المادة التاريخية بعنصري الزمان والمكان، بل راح يغرق في شخصية واحدة أو حدث ما ويستفيض في الحديث عنه تارة، في حين أنه كان، تارة أخرى، يوجز أو يذكر الحدث أو الشخصية لماما، الأمر الذي جعل روايته مهلهلة، عجز عن لم شتيت قصصها اسم بطلها «سيد قريش» الذي كان يتربد دوما بمناسبة ومن دون مناسبة في ثناياها. ولعله من مقتضيات الإنصاف أن نشير إلى أن معروف الأرنؤوط استطاع، على الرغم من إخفاقه في تقديم عمل فني متماسك، أن يكون بارعا في القص، يقتنص اللحظات الزمنية في ذروة إثارتها ويدخل القارئ بحيوية وإثارة إلى المشهد الروائي معتمدا طريقة بسيطة تقوم على تجنب تداخل الأزمنة فلا يتجاوز عنده الماضي الحاضر إلا في حالات اعتماده لعبة الذكريات. ولكن لغته في القص كانت تسير وفق سمت ثابت لا يراعي تغير الموقف والحدث، وهذا ما جعل اللغة لا تلعب دورا في تكوين أي منهما، أي الحدث والموقف، كما يجدر أن يظهر به. أضف إلى ذلك أن رواية الأرنؤوط افتقرت إلى، بل افتقدت أي

موضوعات تتعلق بالموقف الشديد التعقيد الذي تقفه البلدان العربية من بداية النهضة في منتصف القرن الماضي إلى الآن، تجاه الحضارة الغربية المتفوقة والعدوانية في الوقت نفسه. وهي جميعا إلى جانب اعترافها بتفوق الغرب حضاريا تبحث عن مقومات الشخصية القومية المستقلة، وتحاول تتبع انبعاث هذه الشخصية وتكونها في خضم الأحداث التي عصفت وماتزال تعصف بالوطن العربي منذ مطلع القرن العشرين، وتتلمس سبل تحرر البلدان العربية وبناء المجتمعات الحديثة التي يمكن أن تحتل مكانة لائقة على خارطة العالم الحديث.

ولابد لنا، دفعا للالتباس، من أن نشير إلى أن هذه الموضوعات لم تكن وقفا على الروايات ذوات الحجم الضخم، فهي موجودة في روايات أصغر حجما، بل في قصص قصيرة أيضا. غير أننا أشرنا إلى الروايات الضخمة الحجم لأن الموضوعات المذكورة تشكل القاسم المشترك الأعظم فيها.

غير أنه لابد لنا من أن نشير، دفعا للالتباس أيضا، إلى أن هذه الروايات، على الرغم من اتفاقها في الحجم والتوجه، تتميز فيما بينها تمايزا كبيرا يتجلى على أشده بين الروايات التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين وتلك التي ظهرت في النصف الثاني منه.

لقد اندلعت منذ العقد الثاني من القرن العشرين ثورات في مختلف الأقطار العربية، تغذيها رغبة شعبية عارمة في التحرر من المستعمر الأوروبي الوافد، فارتد الأدباء في سورية إلى التراث العربي، وبلغ اندفاعهم حدا من القوة والعنف كاد يفقد الحاضر شخصيته فيذوب في الماضي. وقد نتجت عن ذلك

الإسلام الكبرى مثلاً علياً لرجال الإنسانية، ثم ينقلب في القسم الثاني من الرواية فيحمل بطلتها على الذم لرؤيتها الشرق رؤية بددت أخيلتها التي صورت لها أن في الدنيا عالماً تسمو فيه الروح وتهون المادة.

إن هذا التراجع بين الاعتزاز بماضي الشرق واليأس من حاضره وما يولده من قلق ومرارة وخيبة أمل، عكس الكثير من سمات مزاج الشباب السوري في تلك الفترة التي رافقت مطالع الحرب العالمية الثانية، وهو في حقيقة الأمر، تعبير عن تخلخل البنية الإقطاعية في المجتمع العربي الذي كان يحاول دخول الحضارة الحديثة. لقد كان الجابري الإنسان منحازاً إلى قيم الشرق، ولكن الجابري الروائي سجل تخلخل قيم هذا الشرق الذي يحاول الدفاع عنه. وعلى ذلك فالترجح الذي أشرنا إليه أعلاه لم يكن في نفسي بطلتي الروائيتين فقط، بل كان في نفس كاتبهما أيضاً، ولهذا جاءت الروائتان حديثاً ذاتياً عن النفس صبغ بأسلوب رمانتيكي ينتسب بقوة إلى أسلوب المنفلوطي.

صحيح أن الجابري حاول التنويع في أدواته في عرض روايته التوأم فاستخدم الاعترافات والمذكرات والقص المباشر والنجوى والحوار بين حبيبين، ومثل هذا التنويع يكون في الأعمال الروائية سبباً من أسباب قوتها الفنية وعنصراً مهماً من عناصر التشويق فيها. ولكنه كان في روايتي الجابري سبباً من أسباب تشتت بنائهما الفني، إذ لم يستطع الكاتب، على الرغم من براعته في تطوير عناصر القص، أن يجعل منه وحدة وجسداً روائياً متماسكاً.

لقد خطا الجابري في روايته التوأم خطوة كبيرة نحو الواقعية ومس فيهما

تحليل نفسي عميق على الرغم من أنها مفعمة باللحظات والعواطف المواتية التي تخفق إخفاقاً واضحاً في النفوذ إلى هواجس النفس المتقلبة وأغوارها. ومع أن الكاتب بذل محاولات صادقة ومتكررة في هذا الاتجاه، إلا أنه لم يجاوز الشواطيء الضحلة لعوالم أبطله النفسية.

لقد كانت رواية الأرنؤوط البداية كما سبق أن ذكرنا، ومع ذلك فنحن لا نجد في النصف الأول من القرن العشرين ما يماثلها من حيث الحجم والموضوع. فروايتا شكيب الجابري التوأم: «قدر يلهو» 1939، و«قوس قزح» 1946 لم تعودا إلى أعماق التاريخ العربي أو الإسلامي وإن زعم كاتبهما أنهما تقومان على الإيمان بأن العروبة هي لب الإسلام، وأن لا عز للعرب إلا بالإسلام ولا قوام للإسلام إلا بالعرب، فهذا الزعيم ليس إلا تجسيدا لآمال اجتماعية حملها الكاتب وأراد أن تؤمن بها نفوس أبناء جيله، فيسعى إلى بناء مدنية جديدة تتوالد من صوفية المذنيات الشرقية وروحانياتها وواقعية المدنية الغربية وماديتها ونظامها. ونحن لا نجد في الروائيتين سوى تمجيد للماضي العربي الإسلامي، من دون أي تحديد تاريخي، بعبارات إنشائية تغص بها الفصول الأولى من روايته «قدر يلهو» ثم لا تلبث أن تنقلب في القسم الثاني من الرواية إلى قصيدة رثاء وشكوى وتأنيب ضمير وحرقة تعض بطل روايته «علاء» «طريد المذنبين» فيصب نقمته على شباب أمته التي يخفق في بناء حضارة تسد نقص مدنية موروثه (العربية الإسلامية) بمزايا مدنية مكتسبة (الأوروبية). ويحدث الشيء نفسه في رواية «قوس قزح»، حيث يصور في فصولها الأولى، من خلال مذكرات «ايلزا»، شخصيات

فالشخصيات، على الرغم من استعانة الكاتب بكثير من الصور واللقطات الجانبية، قليلة في الروايتين لا تتجاوز السبع بما في ذلك بطلي الروايتين علاء وإيلزا. إن أربعة من هذه الشخصيات لا تمتلك أي وجود مستقل، إذ إنها موظفة تماما لخدمة الأحداث التي تقع في حياة الشخصيتين الرئيسيتين علاء وإيلزا، فتوفيق صريع الغواني هو صديق علاء في بيروت والأنسة «هرلنكر» هي الفتاة المريضة التي تقوم إيلزا بخدمتها، و«غريتا» هي المرأة التي تفتح الطريق أمام إيلزا لاحتراف الرقص، وثمة أخيرا يحيى صديق الراوي والشاهد الذي رأى كل شيء.

أما شخصية الطفل علاء فصورته لا تجسد واقع طفل بقدر ما تصور ما يخيّل إلى الجابري أنه يجب أن يكون. إنه يصور من خلال ذلك الطفل نموذج العربي الذي يتصوره فيجعله حاد المزاج، وقيق القلب، سخيا، صادقا، جريئا، زعيما بين أقرانه، أنوفا. ولكن السلّ يختطف علاء، الطفل الذي تربيته إيلزا ليكون منقذ قومه البعيدين في الصحراء، وتضيع بموته فرصة إنقاذ الشرق من فقره وعريه وتخلفه.

وأما الشخصيتان الأساسيتان، علاء وإيلزا، فممثلتان وقد صورهما الجابري من جوانب عدة، الأمر الذي أسبغ عليهما طابع الصدق ومنحهما القدرة على الإقناع. ومع ذلك فإن القارئ يلحظ بسهولة أن «علاء» ليس إلا الجابري نفسه، إذ إن الروائي منح بطله بسخاء كل تجربته ومشاعره مستعيبا بوقائع حياته الخاصة عن عنصر التخيل الذي يحتاج إليه الروائي لرسم شخصه رسما حيا ومقنعا.

رعشة الواقع وحياة الناس. وكان من نتائج ذلك أن ازداد توضع الرواية عنده في «المكان» بالقياس إلى رواية الأرنؤوط وإلى الرواية الأولى للجابري نفسه «نهم» 1938. كانت «نهم» حلما ذاتيا لعاطفة واحدة، أما «قدر يلهو» فجاءت محاولة، تجدر الإشارة إلى أنها غير محكمة، لوضع أحداث الرواية في موضعها من الأرض والناس، وتلتها «قوس قزح» 1946، فبدت أكثر استقرارا في المكان الحي وبدت الشخص فيها أكثر غنى بالنوازع والمشاعر الإنسانية الحية. غير أن كثيرا من التحليل النفسي ظل في روايتي الجابري التوأم منفصلا عن جو الرواية غير متفاعل فيه، فبدا وكأنه عملية تطهير نفسي يفرغ من خلاله الكاتب من صدره ما يرهقه من يأس وأحلام ذابلة، وجاء تجسيدا مباشرا وفجا لما عاناه في حياته من حالات نفسية، وهذا ما جعل الروائي يخفق في محاولته تقمص شخصية علاء في «قدر يلهو» وشخصية إيلزا في «قوس قزح» والإيحاء بوجهتي نظريهما وعكس نفسيتهما اللتين التقيتا في موقف إنساني واحد ثم أخذت كل منهما طريقها الخاص وتحملت عواقب ذلك الطريق.

مما لاشك فيه أن الجابري أقدم على مغامرة فنية جريئة حين صور قصة واحدة من زاويتين، ولكنه ظل هو الذي يتكلم في الحاليتين، بسبب محور كتابته حول تجربته الذاتية وعجزه عن تذويب هذه التجربة في التجربة الروائية التي يجب أن تكون أكثر موضوعية وأكثر شمولاً. ولعل السبب المذكور أعلاه كان وراء عدم إفادة الجابري من اتساع رقعة المكان الذي يشمل في روايتيه أوروبا والشرق، وعدم إفادته من الزمان الذي يمتد فيهما أكثر من اثني عشر عاما.

الأسطورة تارة ثالثة. وهكذا مشى الأدب في طريق موازية للتطور الاجتماعي والفكري والسياسي والاقتصادي في سورية. ونحن لا نعني بهذا القول التطابق الآلي بين حركة المجتمع وحركة الأدب، فمن الحتمية الفاسدة أن نتصور أن كل الأدباء في سورية كانوا يعبرون عن الواقع الاجتماعي تعبيراً متعمداً. إن الدلالة الاجتماعية في أعمالهم لم تكن دائماً تصدر عن مثل هذا الوعي، فإذا عبرت تلك الأعمال عن شيء من ألم أو ثورة أو نقمة مبهمة على الواقع فإنما كان ذلك نتيجة صدق الكتاب وانفعالهم الانفعال الطبيعي العضوي أمام تطور مجتمعهم القديم ودخول الآلة والفكر الحديث عليه. لقد كانت المفارقات اليومية أقسى وأوضح من أن تفوت نظراتهم الناقدة، وكان الشعور بالتطور يملأ وعيهم ولا وعيهم أيضاً.

إن ما ذكرناه هنا نوع من التوضيح للذين يمكن أن يربطوا بين التطورات الأدبية والتطورات الاجتماعية ربطاً مباشراً، فالمسألة الأساسية تتصل طبعاً بالتطورات الأدبية، وليست دراسة التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا مدخلاً لفهم الظاهرة الأدبية وعاملاً من عوامل تفسيرها.

إن دارسي تاريخ الأدب الحديث في سورية يجمعون تقريباً على أن ظهور روايات الجابري كانت نقطة تحول حددت ميلاد الرواية السورية بمعناها الحديث ونحن وإن كنا لا نشذ عن إجماعهم، نرى أنه لا يكفي لتفسير ذلك التحول الاتكاء على الموهبة الروائية للجابري نفسه، إذ لا بد من التأكيد أيضاً على أن النصف الثاني من الثلاثينيات شهد سلسلة من التطورات الصناعية والتجارية نجم عنها

ولعله من الطريف، ولكن من غير المستغرب في ضوء ما سبق أن ذكرناه من محور كتابة الجابري حول تجربته الذاتية، أن نكتشف في بطله الروائين «إيلزا» التي يفترض أن تمثل حضارة الغرب، كثيراً من الملامح التي يعزوها الكاتب للشرق كالانجراف في الحب والإخلاص فيه والوفاء للمحبوب والتعلق بالقيم الروحية الشرقية.. إلخ. لا أريد أن يفهم من العبارة السابقة أن كاتب هذه السطور يؤمن ككاتب الروائين بأن البشر ينقسمون إلى ماديين عقلانيين في الغرب وروحانيين أخلاقيين في الشرق. إنني أؤمن إيماناً راسخاً بأن البشر في الغرب لا يعيشون بالعقل وحده، وأن البشر في الشرق لا يعيشون بالروح وحدها. غير أن هذه المقابلة بين الغرب المادي والشرق الروحاني التي انعكست في أعمال روائية عربية كثيرة ليست في الواقع غير صدى

للصراع بين العرب الطامحين إلى التحرر والغزاة الأوروبيين المتفوقين حضارياً من جهة، وللصراع بين المتنورين العرب الطامحين إلى بناء مجتمع عربي حديث والإقطاعية المحلية الساعية إلى الدفاع عن نفسها عن طريق التقوقع على الذات والمحافظة على البنى القديمة الآيلة إلى الانهيار تاريخياً من جهة أخرى.

لقد عاش الأدباء السوريون في النصف الأول من القرن العشرين حياة قليلة منشطة على ذاتها لا في طريقة التفكير فحسب، بل في الحياة الاجتماعية أيضاً، تلك الحياة التي تأثرت تأثراً كبيراً بالغرب يرافقه شعور عام راسخ في نفوس الناس بانتمائهم إلى الشرق وتراثه، وقد راحوا يفتشون عما يريدون، ويبحثون عن طريقهم في التاريخ تارة، وفي الاندماج بالواقع تارة أخرى، أو الركض وراء

التي حققتها روايات الجابري في تاريخ الرواية في سورية. لقد حملت روايات الجابري ملامح التحولات التي أشرنا إليها آنفاً، فتخلصت من عبء الوعظ المباشر وسرد المعارف والشعر فبدت وكأنها كتبت لذاتها ولما تحمله من الصلات بالواقع والحياة.

ليس معنى ذلك أن روايات الجابري تخلت عن الأهداف التنويرية التي سعى إليها الأدب العربي الحديث منذ نشأته، بل معناه أنها غيرت الطريق إلى فهم هذه الأهداف وغيرت أسلوب الدعوة إليها، فتحوّلت عن تصوير التاريخ وتقديم المواعظ إلى تقديم الواقع الاجتماعي بمضمونه وإحباطه وموضوعاته بأساليب شديدة التأثير بالنماذج الأوروبية ولاسيما من حيث التركيز على الموضوع المطروح للمعالجة وتوجيه العمل الأدبي لأداء المغزى المنشود وإلقاء الأضواء النفسية على الشخوص في محاولة أولية، ساذجة أحياناً، لتفسير تصرفاتهم، وأخيراً الالتفات إلى الحياة المعاصرة وانتقاء الموضوعات من ثناياها أو بإيحاء منها. لقد كان كل هذا يعني تجديداً نوعياً في الأدب الروائي في سورية.

× × ×

بعد أن نشر الجابري رواياته التي كانت نقطة انطلاق لرواية سورية من نوع جديد، تتالت الأعمال الروائية التي ترسمت الخط الذي مارسه، فكانت رواية حنا مينة «المصابيح الزرق» 1954، أول عمل روائي أثار ضجة كبيرة في الحياة الأدبية بعد تلك الروايات. وأول ما يلفت النظر في هذا العمل الروائي المبكر لحنا مينة هو متابعته خط الجابري في مخاطبة الراهن الاجتماعي وعزوفه عن العودة إلى الماضي البعيد. لقد خاطب «مينة» الراهن

ظهور طبقة برجوازية جديدة في المدن السورية الكبرى كدمشق وحمص وحلب بدأت تشارك الزعامات الإقطاعية التقليدية في الحكم وتضع أسس الحياة السياسية للمرحلة المقبلة، وأخذت تتطلع إلى تقليد أساليب الحياة الأوروبية، وبرز لديها اهتمام شديد بالتعليم الحديث والثقافة العصرية. ولابد أيضاً من استقراء التيارات الثقافية التي أثرت في الحياة الفكرية في هذه الفترة بوجه خاص. فشهادات كتاب هذه المرحلة جميعاً تشير إلى نهمهم الشديد إلى القراءة وطمأهم إلى التزود بالثقافة الغربية. لقد كانت اللغة الفرنسية هي الوسيط الذي تعرفوا من خلاله روائع الأدب الفرنسي والروسي والإنجليزي والألماني، وكانت أسماء الكتاب الأجانب تحظى باحترامهم من دون أن تظهر لديهم أية بوادر جدية لنقد أولئك الكتاب أو التعمق في دراستهم. ولم ترد لدى أبنائنا اعتراضات على آراء الأوروبيين إلا عندما كان ذلك يتعلق بالدين الإسلامي أو الشرق العربي وثمة، إلى جانب الثقافة التراثية الموروثة والثقافة الأوروبية الوافدة، مؤثر ثالث هو الأدب العربي الحديث في مصر. فالأدب العربي الحديث كان قد قطع في مصر شوطاً كبيراً في الثلاثينيات، ولاسيما في مجالي الرواية والقصة القصيرة. وكان الكتاب المصريون كتاباً محليين في نظر المثقفين السوريين الذين كانوا يقرؤون على نطاق واسع أعمال المشهورين منهم أمثال توفيق الحكيم وطه حسين والمازني والعقاد وتمام. ويجدر بنا هنا أن نشير أيضاً إلى تأثير كتاب هذه المرحلة في شبابهم بكتابات المنفلوطي وجبران خليل جبران وشعراء المهجر. من خلال ذلك كله يمكننا أن نفهم النقلة

الاجتماعي في الخمسينيات عبر عودة إلى عقد خلا ونيف، مصورا حياة جماعة من الناس البسطاء أيام الحرب العالمية الثانية. غير أن الكاتب لم يكن يبحث في روايته عن أثر الحرب في الناس بقدر ما كان يسعى إلى تصوير حياتهم التي تلعب أزمة الحرب دورا كبيرا فيها، ولذا جاءت الرواية قصة لحياة مجموعة من الناس أخذت أحداثها في فترة تاريخية معينة.

لم تخل الرواية من عنصر الإثارة وجذب القارئ واستدرجه من طرف خفي لمتابعة الأحداث، كما أن الكاتب أحسن صنعا باختياره نماذج واقعية يربطها بالحياة اليومية للناس أكثر من رابط، وقد استطاع فعلا أن يتابع شخوصه في حركاتهم وسكناتهم، في البيت والشارع والدكان، فبدوا بكل نقائصهم وإيجابياتهم وبدت الرواية قطعة من الحياة المصطنعة في مرحلة تاريخية معينة وظروف معينة. لقد قلنا سابقا إن حنا مينة ترسم الخط

الذي سار عليه الجابري، وهذا صحيح في عموميته، ولكن لابد هنا من الإشارة إلى أن «المصائب الزرق» التي تناولت بالمعالجة الروائية سورية عشيية الاستقلال، كانت من بواكير ثمار مرحلة جديدة في حياة سورية وأدبها، هي مرحلة تحقق الاستقلال السياسي. ومما لاشك فيه أن الوضع الجديد أكسب عمل حنا مينة الأول سمات جعلت منه حدثا فنيا متميزا بالقياس إلى أعمال الجابري. لقد جاءت «المصائب الزرق» صدى لتبلور تيار فكري وأدبي رسمت خطوطه الكبرى رابطة الكتاب العرب في توجهها الجماهيري وطموحها الكبير إلى الاستفادة من الأدب بوصفه سلاحا في المعركة التي تمحورت حول التحرر الاجتماعي والعدالة الاجتماعية بعد

الاستقلال. وعلى الرغم من كل ما قبل في هذه الرواية من غياب لـ «البطل الثوري» ونقص في تحليل الشخصيات وذكر لحوادث لا تفيد كثيرا في إغناء العالم الروائي، فإنها تبقى فاتحة لعصر جديد في أدبنا الروائي الحديث من حيث تركيزها على راهن المجتمع السوري والطريقة الفنية التي قدمت بها مادتها ومن حيث لغتها السهلة القريبة من ذائقة القارئ العربي، وقد أرهقه التدبج والترصيع اللذان حفلت بهما الأعمال الروائية السورية قبل الخمسينيات، ففي حين نجد روايات الجابري، مثلا، تعج بألفاظ قاسية الوقع على أذن القارئ، نجد الحوار في «المصائب الزرق» حيا متدفقا حارا. ومما لاشك فيه أن هذه المزايا التي اجتمعت في الرواية ومنحتها مكانتها ترجع إلى أن كاتبها واحد من المناصرين للواقعية والمدافعين عنها جنبا إلى جنب مع رفاقه أعضاء رابطة الكتاب العرب.

× × ×

لن نتوقف هنا عند رواية حسيب كيالي «مكاتب الغرام» 1956 الذي كان منتشيا آنذاك إلى رابطة الكتاب العرب، مع أن هذه الرواية أثارت في الأوساط الأدبية زوبعة من النقاش والنقد حتى قبل أن تهدأ الضجة التي أثارها رواية حنا مينة «المصائب الزرق»، وسبب عدم توقفنا عندها هو أنها لم تضاف شيئا إلى إنجازات «مصائب» حنا مينة في فن الرواية إن لم تكن تخلفت عنها في هذا المجال. ولعل أهم ما اتسمت به رواية «مكاتب الغرام» هو ارتباطها الشديد بواقع حياة كاتبها، فكل ما جاء فيها يمثل تجربة الكاتب الذاتية خلال وجوده في دمشق طول فترة دراسته.

إن روايتي «المصائب الزرق» و«مكاتب

الغرام» تمثلان الحياة الفكرية في النصف الأول من الخمسينيات الذي تعالت فيه الصيحات من كل جانب داعية إلى الواقعية في الأدب والواقعية في الفن والواقعية في السياسة والواقعية في التعليم.... ولم يكن معظم الكتاب يعرف من الواقعية سوى أنها تجربة خاصة وقعت للكاتب أو لأناس يعرفهم حق المعرفة. وفي معظم الحالات كان ما نجم عن ذلك تسطيحا للواقعية لأن تجربة أي كاتب، مهما كبرت، ليست إلا جزءا صغيرا من الواقع وقد تكون نقيضه. ففي كل مجتمع واقع أكبر من التجربة الشخصية، واقع يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه. وقد أدى إغفال مسألة فهم التجربة الذاتية في ضوء الواقع العام إلى فقر بعض الأعمال الأدبية الواقعية (ولاسيما في ميدان الرواية) التي بدت استجابة عفوية للحياة لا تقرب كاتبها من الواقع، إذ من المعروف أن الفنان يحتاج إلى بذل مجهود في تحليل تجاربه حتى يستطيع فهم الحياة على حقيقتها. ويتمثل مجهود الفنان في اختياره لتجارب حياته والتأليف بينها بقوة فنه وقدرة خياله لتكون عملا فنيا موحدا متكاملا. ومن خلال هذا الاختيار والتألف يظهر لنا موقف الكاتب الذي يوحى إلى القارئ بأفكار وعواطف معينة قد تكون خيرة أو تكون شريرة، قد تكون دعوة إلى العزوف عن الواقع والحياة، أو تكون دعوة إلى الاندفاع نحو الحياة واعتصارها.

غير أن توجه الكتاب السوريين إلى الواقع في خمسينيات هذا القرن اقترن بتمجيد رومانسي للطبقات الشعبية في الرواية والقصة، فجسد هؤلاء في قصصهم ورواياتهم السمات الإنسانية المشتركة بين البشر المعذبين الذين لم

يفسدهم المال ولا التجارة ولا الصناعة، ولم يعرفوا الغش ولا المناورة ولا الاستغلال، بل قاوموا ذلك كله وظلوا بشرا أنقياء. لقد اشتمل هذا التجسيد على نظرة واحدة الجانب إلى فقراء الناس وتمجيда مبالغاه لنبلهم الذي يقابله تفسخ الطبقات والفئات البرجوازية، غير أنه كان استجابة للمتطلبات العميقة للتطور الاجتماعي والفكري في سورية، وبداية لثورة أدبية حقيقية شاملة شهدها الواقع السوري والعربي ولا يزال يشهد أحداثها حتى يومنا هذا. ولقد حملت هذه الثورة في طياتها نظرة رومانسية ثورية ساذجة أحلت فقراء العصر الراهن محل أبطال العرب والإسلام التاريخيين كحملة للقيم والمثل والأفكار التي فيها خلاص المجتمع مما فيه من تفسخ أخلاقي وظلم واستغلال وتبعية. وهكذا اختفت من الرواية السورية منذ الخمسينيات صور «الماضي العربي التليد» والأحداث المتصلة «بالقيم الروحية المتوارثة في الشرق» لتحل محلها صور «الجماهير الكادحة، صانعة الخيرات المادية ومصدر الإلهام الفني وصاحبة المصلحة الحقيقية في تغيير الواقع تغييرا جذريا» وحاملة «الحل التاريخي» للقضايا التي يطرحها واقع الصراع الاجتماعي.

لم يكن هذا التيار «الواقعي» في الرواية السورية التيار الوحيد الذي شهدته الخمسينيات، إذ شهد النصف الثاني منها ولادة تيار آخر انصرف عن تصوير بسطاء الناس والجماهير الكادحة إلى تصوير المثقفين بكل ما يحملون من أحلام ويعانون من آلام واغتراب. ولكن أحلام أبطال الروايات التي مثلت هذا التيار وآلامهم وغربتهم لم تنشأ من خلال معاشة المجتمعات الأوروبية، كما في

الانحدار نحو الوقائعية في رسمه للمجتمع الذي يبني روايته وفق بنائه.

وما ذكرناه سابقا هو الجانب الإيجابي للأسلوب الذي اتبعه الروائي في بناء روايته، ولكن الإيجاز والاكتفاء باللقطات الموحية والجوهرية في تكوين الشخصيات ومحاولة التخلص من براثن السرد، والإكثار من استخدام الرموز، كل ذلك جعل الجامعة بحياتها وأخلاقها ومثلها أقرب إلى الأسطورة تصخب بدوافع رامزة مجردة فوق إنسانية. فالحب في الجامعة لا يقيم وزنا لكل الاعتبارات الاجتماعية، والوطنية في الجامعة اندفاع بدائي مستقيم نحو الخلاص، والتحرر فيها كامل لا يعرف القيود. إنها عالم يرتفع فوق كل قيم الوجود الواقعي لشباب هم مشاريع عاملين في خضم الحياة، يحدهم طموح جارف ويبهرهم نور دفاق ينصب على وجداناتهم الحاملة في مجتمعات الدنيا المتحضرة التي تحول بينهم وبين مثلها ضرورات مجتمعهم المتأخر المتناسل من عهود مظلمة بألف مسخ مشوه.

لقد كانت روايتا «جيل القدر» و«المهزومون» النتاج المبكر لتيار أدبي مواز لتيار «الواقعي» في الرواية السورية كما سبق أن ذكرنا، وقد دخل هذا التيار منذ ولادته في صراع فني وفكري مع التيار «الواقعي» أذكى النقد «الأيديولوجي» الماركسي والوجودي نيران معاركه التي استمرت ملتبهة وعنيفة حتى مطلع السبعينيات، وكان من نتاج التنافس بين التيارين أن حققت الرواية السورية تطورا متسارعا في اتجاه موازنة التحولات والمنعطفات الاجتماعية والسياسية في سورية والوطن العربي، فحاولت الغوص في لجة واقعها الراهن وراحت تخوض

روايات الجابري، بل من خلال معيشتهم لمجتمعهم المتخلف الذي يرفضون قيمه، ولا يقلون رغبة في تغييره عن شخوص الروايات التي اهتمت بالجماهير الكادحة. ولقد كانت رواية «جيل القدر» 1960 لمطاع صفدي ورواية «المهزومون» 1961 لهاني الراهب النموذج المبكر لهذا النوع من الروايات. إن رواية «المهزومون» قائمة في الأساس على رفض شخوصها «شلة الجامعة» لقيم المجتمع رفضا يفسح لها مجال إظهار ما ترغب فيه من قيم بديلة. إن هاني الراهب يخلق في روايته نماذج للشباب الجامعي يعالجها بصدق فني شديد الإيحاء ينم عن معرفة تامة بآلية المجتمع السوري الذي يرصده. فالشخصيات التي خلقها تحمل في كل حركة من حركاتها نبض الحياة، لذا يسهل على القارئ الربط بين هذه الشخصيات الروائية ومعادلاتها في المجتمع بكل تناقضاتها وانتكاساتها وأحلامها التي تكسرت في هذا الجانب من الحياة وانتصبت شامخة في ذلك. ولكن لا بد هنا من تحذير القارئ من الربط الآلي بين العالم الروائي في «المهزومون» والعالم الواقعي الذي اختاره الكاتب مهادا لأحداث روايته، فالكاتب في الأساس لم يفعل ذلك، بل اختار دائما اللقطات الموحية والجوهرية في تكوين شخصياته ليعترك للقارئ فرصة المساهمة في رسمها وإكسائها، وهذا الصنيع مكنه من التخلص من براثن السرد المضجر الممل. وثمة سمة أخرى اتسم بها أسلوب الراهب فأسهلهم في إنقاذ روايته من التسجيلية هي قدرته المتميزة على الاستفادة من عنصر الرمز في الصياغة الأدبية. إن الرمز في رواية «المهزومون» يقدم إيحاء يلونه القارئ بالألوان التي يشاء، وينجي الكاتب من

ومطاع صفدي ووليد إخلاصي ونبيل سليمان وحيدر حيدر وخيري الذهبي .

ولكن ثمة ما يجمع بين إبداعات التقليديين الروائية هو أن معظمها كان يمتح من مادة تتناهى عن الراهن فتعود بالقارئ إلى مرحلة ما مضت من التاريخ القريب قد يكون بعدها الزمني عقداً أو عقدين ولا يذهب في جميع الأحوال إلى ما هو أبعد من أواخر الحكم العثماني في سورية . وقد بدت هذه الأعمال أشبه بتاريخ روائية للتشكل الاجتماعي السابق للراهن . ذلك ما نراه ، مثلاً ، في رواية صدقي إسماعيل «العصاة» 1964 التي تعود بنا إلى أواخر العهد العثماني لتبدأ التاريخ لأسرة العصاة من هناك ، وفي رواية حنا مينة «الشراع والعاصفة» 1966 التي تصور لنا المجتمع السوري إبان الحرب العالمية الثانية وعشية الاستقلال ، وفي روايتي فارس زر زور «لن تسقط المدينة» ، و«حسن جبل» 1969 حيث يصور الروائي مقاومة السوريين للاستعمار الفرنسي في بدايته وفي الثورة السورية الكبرى .

إن النأي عقداً أو عقدين من الزمن عن الراهن لم يكن وقفاً على الروايات التقليدية السورية التي تضمنت حمولة تاريخية بل كان سمة ملازمة حتى لتلك الروايات التقليدية التي حاولت أن ترسم الحياة الاجتماعية بعيداً عن الأحداث التاريخية الكبرى ، كرواية عبدالسلام العجيلي «باسمة بين الدموع» 1959 وروايتي فاضل السباعي «ثم أزهق الحزن» 1963 و«رياح كانون» 1968 مثلاً ، ونحن نعتقد أن هذا الارتداد بالزمن عشر سنوات أو عشرين سنة أو أكثر من ذلك لم يكن بسبب رغبة الروائيين التقليديين في التأريخ للتشكل الاجتماعي بقدر ما كان بسبب التقنية التقليدية للرواية التي تفترض أن يلم

فيه وتصور أحداثه وصراعاته حتى قبل أن تكتمل ، ساعة من خلال احتواء فضائها الفني والتخييلي لمسائل الصراع القومي والاجتماعي الراهن إلى إدراك حركة الراهن والتنبؤ بمساره وتموجاته في المستقبل وإلى أن تكون بواسطة ذلك أداة فاعلة في بناء وجدانات القراء ورسم توجهاتهم الاجتماعية والسياسية ، وقد لجأ الروائيون من التيارين إلى أسلوبين فنيين متباينين من أجل تجسيد الغايات المشار إليها : أسلوب تقليدي في بناء الرواية يذكر بروايات الجابري وينتمي كأسلوب كاتب «قوس قزح» إلى تقاليد الفن الروائي الأوروبي في القرن التاسع عشر وأسلوب اتسم بالتجديد والحداثة والخروج عن الأطر المعروفة في الرواية التقليدية والبحث عن لغة أخرى غير اللغة التي استنفدها الروائيون التقليديون .

وراح الذين اتبعوا هذا الأسلوب يقدمون عالماً روائياً يلغي الحدود بين الواقع والحلم ، وبين تقسيمات الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل ويعتمدون «المنولوج» والقطع السينمائي والارتداد «الفلاش باك» وسائر الإنجازات التي عرفها فن الرواية في القرن العشرين . ومن الجدير ذكره أن انقسام المبدعين إلى تقليديين ومجددين لم يكن يوازي أو يطابق انقسامهم إلى معسكرين أيديولوجيين متقابلين ، فقراءة سريعة للروايات السورية التي ظهرت في الستينيات والسبعينيات تظهر تنوعاً واختلافاً واضحاً في المنطلقات الفكرية لدى مبدعيها . فبين الروائيين التقليديين نجد مثلاً عبدالسلام العجيلي وصدقي إسماعيل وفارس زر زور وحنا مينة وأديب نحو ووداد سكاكيني وقمر كيلائي ، وبين الروائيين المجددين نجد ، على سبيل المثال أيضاً ، هاني الراهب

يمكن إلا أن تذكرنا بقوة بما كانت عليه الرواية السورية في النصف الأول من القرن العشرين من حيث خلطها بين السيرة الذاتية والتاريخ خلطاً لم يسفر عن تاريخ كما لم يسفر عن فن روائي يجسد ما وصلت إليه الرواية السورية من نضج فني في ستينيات وسبعينيات هذا القرن.

لن نتوقف للحديث عن أثر السيرة الذاتية أو التجربة الذاتية في هذه النماذج من الروايات، فقد تحدثنا عن ذلك بإسهاب عند استعراض روايات الجابري، ولكننا نشعر بضرورة الحديث عن دور التاريخ فيها.

لقد اختار كتاب الرواية ذات الحمولة التاريخية أكثر اللحظات درامية وبطولة في تاريخ سورية الحديث، منطلقين في بناء أعمالهم الروائية من رغبة في أن تعطي هذه الأعمال القارئ معلومات صحيحة عن التاريخ وأن تبعث الروح الوطنية في الناس وتدعم مبادئ الأخلاق القويمة، وساعين في الوقت نفسه إلى بناء الرواية التاريخية على حبكة قصصية مشوقة لكي يستوعب القارئ المعلومات والنصائح الضرورية بسهولة ويسر، ولذا كان لا بد لهم من استخدام موضوعات الحب التي تساعد على جذب عقول الناس نحو الحقائق التاريخية المفيدة وعلى أسر قلوبهم من خلال خلط هذه الحقائق بحكايات رقيقة عن الحب. ومع أن كتاب هذه الروايات سعوا إلى رسم صور فنية فردية لشخصياتهم ورواياتهم وخلق التمايز بينها، إلا أن ما يهمهم أصلاً لم يكن الكشف عن شخصيات الأبطال بل عن صفاتهم الرائعة المحددة سلفاً وأفكارهم الوطنية التي تتجلى من خلال عرض أحداث التاريخ التي كانت في نهاية المطاف تحدد مسار

الراوي بكل تفاصيل الحديث من بدايته إلى نهايته. وهذا ما كان يجعل الراوي يختار لروايته موضوعاً من الماضي يستقي مادته في معظم الحالات من تجاربه الذاتية أو تجارب الآخرين التي عايشها وخبر تفاصيلها.

لقد كانت الرواية التقليدية السورية رواية تعتمد على الذاكرة في تجسيد أحداث الماضي القريب وتوثيقها دون أن تسعى من خلال ذلك إلى مد الجسور بين الماضي والراهن أو تفسير الراهن عن طريق دراسة الماضي الذي أفضى إليه، بل كان جل ما تسعى إليه هو تجسيد نماذج إيجابية من الفئات البرجوازية الصغيرة التي يفترض أن يقتدي القراء بها أو نماذج سلبية يفترض أن ينفروا منها. حتى الروايات ذات الحمولة التاريخية لم تستطع في معظم الأحيان أن تقدم تجسيدا فنياً حياً ومتحركاً لمسيرة التشكل الاجتماعي، فهي جميعاً تطرح إشكالات التداخل بين السيرة الذاتية والرواية. وإذا كان بمقدورنا أن نقول بثقة إن روايات حنا مينة التي غطت المفاصل الأساسية في تاريخ سورية الحديث منذ العشرينيات حتى نهاية الستينيات قد سارت بمادتها التاريخية مسارا روائياً وقدمت حلولاً فنية لأشكال التداخل بين السيرة الذاتية والرواية، فإننا لا نستطيع قول الشيء نفسه عن جل إبداع الروائيين التقليديين في سورية. إن روايات مثل «ثائر من بلدي» 1965 لمحمد إبراهيم مرجاني، و«لن تسقط المدينة» و«حسن جبل» 1969 لفارس زرزور، و«حكاية البيت الشامي الكبير» 1972 لكازم داغستاني، و«ثوار من بلدي» 1973 لصالح مزهر، و«أبو صابر الثائر المنسي مرتين» 1971 لسلامة عبيد، و«الطغيان» 1978 لمحمد إبراهيم العلي لا

الخطاب الروائي ذي الحمولة التاريخية، بل كان سمة عامة في الخطاب السياسي والعلمي والديني والأخلاقي أيضا، كان سمة لكل أشكال الوعي الاجتماعي في سورية نمت بنتيجة الإخفاقات المبررة التي مني بها هذا الوعي في تحقيق طموحاته التي سعى إليها بعد الاستقلال.

ليس معنى ذلك أن الروايات التاريخية التي نشرت في الستينيات والسبعينيات كانت لها رومانتيكية في طريقة صياغتها ورجعية في توجهها، فبعض منها كان شديد «التقدمية» على الصعيد الإيديولوجي، وبعضها كان شديد «الثورية» على الصعيد القومي.. إلخ، ولكنها جميعا اشتركت في رفضها للراهن وأهله رفضا صريحا ومباشرا تارة، ومبطنا وغير مباشر تارة أخرى، لفقدتهما مزايا «تقدمية» أو «ثورية» أو «قومية» كانت في الماضي القريب موجودة فيهما، وينبغي لهما أن يستعيداها كي يتمكننا من تحقيق الذات والأهداف.

قد يكون هذا تعبيرا صادقا عن التناقض بين ما حملته الأجيال السابقة من رغبات نبيلة وعريضة وبين ما تحقق في الواقع فعلا، غير أنه في الوقت نفسه تعبیر عن عدم إدراك للمسافة الفاصلة بين تلك الرغبات والواقع وعدم قدرة على فهم مسار تطوره اللاحق، بل إن بين هؤلاء الروائيين من كان يدرك مسار التطور نظريا ولكنه كان يرفضه ويغلب في أعماله الإبداعية الرغبات على ما يمليه تفكيره الواقعي، فينعكس ذلك في تلك الأعمال بصيغ دعائية تتسم بالعقائدية الجامدة. وهنا في اعتقادي تكمن العلة الأساسية التي تسببت في عجز الروايات ذوات الحمولة التاريخية عن دفع عجلة تطور الفن الروائي السوري إلى الأمام. إن

سائر الأحداث الأخرى. ولكن لا بد لنا من الإشارة مرة أخرى إلى أن سرد الأحداث التاريخية لم يكن عند هؤلاء الكتاب هدفا بحد ذاته، فهم يتعاملون مع هذه الأحداث تعاملًا عقليا مطبوعا بروح العصر فيرون أن معنى التاريخ هو عرض أحداث الماضي لكي يوازن الناس بينها وبين أحداث الحاضر ويستخلصوا منها الخبرة وينيروا عقولهم ويهذبوها بالمعرفة. وبما أنهم كانوا يعطون التاريخ هذه القيمة التربوية فقد كان من الطبيعي أن يقع اختيارهم على المراحل البطولية في تاريخ العرب الحديث وعلى تلك اللحظات منه التي تستجيب، في رأيهم، أفضل استجابة لمهمات هذا الراهن الذي يعيشون فيه وحاجاتهم التي في مقدمتها غرس الروح الوطنية في القراء وتعميق إيمانهم بقوة الشعب الذاتية.

ومن الواضح أن هذا الاستخدام للتاريخ، الذي قد يكون شديد التأثير في عواطف القراء، لا يقدم الكثير في مجال تعميق معرفة الناس بالماضي وتفسير الأسباب البعيدة لمشكلات الراهن واكتشاف جذورها وتحديد مسارات المستقبل. أضف إلى ذلك أن حماس الكتاب للتاريخ وحنينهم إلى الماضي، وهو سمة يشترك فيها الناس جميعا، ينعكس نوعا من الدعاية فيخلق في نفس القارئ انطبعا بأن الراهن رديء وتافه وعاطل من كل المزايا التي كان الآباء والأجداد يتحلون بها. ومن شأن كل ذلك أن يغلق أمام أبناء العصر الراهن الدروب الحقيقية إلى المستقبل الأفضل محولا رؤيتهم لذلك المستقبل إلى نوع الحلم الرومانسي بالرجعة المستحيلة إلى العهود «الحلوة» التي مضت ومضى أهلها.

إن ما أشرت إليه أعلاه لم يكن وقفا على

في انصباب اهتمام الروائيين المجددين على مشكلات الراهن الذي ظهرت فيه رواياتهم ومحاولتهم البحث عن حلول لها في المستقبل، بعيداً عن أية مقايضة أو علاقة بين هذه المشكلات وما عاشه المجتمع السوري من مشكلات في مراحل الماضي القريب أو البعيد.

وتميزت إبداعات المجددين أيضاً بتناولها جانباً بعينه من رآهنها هو جانب المعاناة الوجودية لنماذج من المثقفين هم في معظم الحالات موظف أو طالب أو كاتب أو مهندس أو طبيب أو فنان، يعيش حالة من الغربة تجاه المجتمع المحيط به ويواجه مشكلات فكرية أو سياسية أو جنسية أو عاطفية، بل يواجه في كثير من الأحيان مشكلات تحمل تلاوين هذه المستويات جميعاً. وقد غلب في معظم هذه المواجهات انهزام الفرد المثقف الطامح الطالع من حارات المدينة أو القادم من الأرياف المتزود بأمشاج من الفكر الوجودي والقومي والماركسي، الأمر الذي جعل أغلب هذه الروايات أشبه بالمرآثي التي تبدأ بصعود المثقف البرجوازي الصغير أو محاولة صعوده إلى «فوق» وتنقل على سقوطه أو تدميره.

وإذا كانت روايتا «جيل القدر» لمطاع صفدي و«المهزومون» لهاني الراهب بداية هذا التيار المجدد في الرواية السورية أواخر الخمسينيات، فإن هزيمة حزيران 1967 عززت هذا الاتجاه، فازداد في السبعينيات عدد الروائيين السوريين السائرين فيه وازداد عدد الروايات التي ترسم بالإضافة إلى المثقفين سيروية البرجوازية الصغيرة ومستقبلها اتسع نطاق معالجتها لموضوعها ليشمل جميع شرائح هذه البرجوازية، ويستطيع المرء أن يشير في هذا المجال إلى روايات مثل

إبداعات كتاب هذه الروايات اتسمت دائماً بإسقاط الذات على الموضوع وإحلال الرغبة محل التاريخ، الأمر الذي يحول بين المبدع وبين القدرة على الاستفادة من مادته وتجسيد علاقة جدلية سليمة بين المادة التاريخية ورؤية الفنان المنطلقة من الراهن والمتكونة في ظل مؤثراته المختلفة، إذ كثيراً ما كان الروائي ينشغل بالبحث عن وقائع الماضي عما يؤيد نظريته في الراهن. لا تنجو من ذلك حتى روايات متميزة مثل رواية خيرى الذهبي «ملكوت البسطاء» 1976 التي حاول كاتبها أن يخرج عن التقنية الروائية التقليدية فجعل أحداث روايته تدور في مستويين زمنيين مختلفين: الأول منهما هو زمن الحرب العالمية الأولى، والثاني هو ثلاثينيات القرن العشرين، وصور من خلال ذلك انتهاء المرحلة العثمانية المغرقة في التخلف وبروز غرسات البرجوازية التجارية السورية بشكل يتساق مع تعزز سلطة الاستعمار الفرنسي في سورية، أو رواية نسيب الاختيار «سقوط الفرنك» 1974 التي التزمت بالتقنية التقليدية للرواية من حيث القص وبناء المشاهد المتتالية والتصاعد الدرامي وغير ذلك، وقدمت من منظور تقدمي حاول الابتعاد عن الشعارات تاريخ الصراع الوطني ضد المستعمر والصراع الطبقي في الريف والمدينة وبدايات تكون الوعي الفردي والوعي العام في سورية أواخر الثلاثينيات.

وكما اتسمت إبداعات الروائيين التقليديين بسمات جمعت بينها، اتسمت إبداعات المجددين بسمات مشتركة أيضاً، أبرزها تجاهل الماضي أو رفضه والسعي إلى التخلص من كل تركته بوصفه قيداً يكبل حرية الوجود الإنساني وكابحاً يلجم حركة التقدم الاجتماعي. وقد تجلى ذلك

والحوارية والتخييل والسيرة الذاتية والوصف الفوتوغرافي والإيقاع واللازمة والمغامرة السينمائية والبوليسية والترميز وغير ذلك.

ليس معنى ذلك أن الاتجاه التجديدي في الرواية السورية قد مثل قطيعة كاملة مع الملامح التقليدية التي كانت تطل برأسها في هذا العمل أو ذاك مشيرة إلى تواصل هذا الاتجاه الحديث مع تاريخ الفن الروائي في سورية تواصلًا يحميه من أن يكون قفزة شكلية في الفراغ ويجعله أقرب إلى أن يكون محاولات لتطوير فن الرواية السوري من خلال تشكيل العمل الروائي تشكيلاً جديداً، ورواية هاني الراهب «ألف ليلة وليلتان» مثال واضح على صحة ما نقول.

لقد استخدم هاني الراهب تقنيات حديثة كثيرة في تشكيله لروايته كاللغة واللعب بالضمائر والانتقال بين الأزمنة، وتفكيك الحادثة وتوزيعها على أماكن متباعدة على ساحة العمل الروائي التي تضم بينات المستقاة من الشعر والملصقات وخطب بعض الشخصيات الفاعلة في تكوين الواقع العربي والمجتمع الإنساني بمجمله. غير أن كل ذلك لم يجعل من الرواية لقطات متنافرة أو قطعاً متناثرة لا مسوغ لتربطها في عمل روائي واحد، كما ظن بعض النقاد الذين لم يستطيعوا تتبع العلائق الخفية بين «علي والكناس» و«قلة خارجة على المجتمع» وبين شجار نواف وأميرة الذي مهدت له وأضاءته وأوحت به اللقطات التي سبقتها في مغارة «جعيثا»، كما لم يستطيعوا إدراك طموح الرواية في الامتداد أفقياً من خلال اللقطات التي قفزت فوق الحدود وجاءت أنحاء العالم من الولايات المتحدة إلى اليونان إلى بلدان العالم الثالث، والامتداد عمودياً من

«الأيام التالية» 1972 لنصر شمالي، و«قارب الزمن الثقيل» 1970 لعبد النبي حجازي، و«الياقوتي» 1971 للكاتب نفسه، و«أحضان السيدة الجميلة» 1968، و«أحزان الرماد» 1975 لوليد إخلاصي، و«الزمن الموحش» 1968 لحيدر حيدر، و«ألف ليلة وليلتان» 1977 لهاني الراهب، و«ثلج الصيف» 1973 لنبيل سليمان.

من اللافت للنظر أن كل هذه الروايات التي عددنا بعضها اعتباطاً والتي قلنا سابقاً إنها ركزت اهتمامها الأساسي على راهن المجتمع السوري الذي ترسمه ومستقبله ولم تلتفت إلى التاريخ إلا قليلاً ومن خلال إشارات رمزية سريعة، أجمعت على أن المجتمع السوري، بل العربي، يعيش حالة تدميرية تقوده إلى دمار شامل قريب حتماً. وقد استخدم الروائيون في تجسيدهم لهذه الحالة اللغة الشعرية والكوابيس والأحلام والتراكيب المجازية الرامزة، وشيدوا رواياتهم على أكثر من مستوى دون الاعتماد في كثير من الأحوال على فواصل مميزة بين الأزمنة والمستويات وأدخلوا في بناء رواياتهم عدداً كبيراً من الأساليب التي عرفتھا القصة القصيرة والرواية العالميةتين الحديثتين، الأمر الذي أبرز حضور المؤثرات الأجنبية القوي في تقنية الرواية السورية الحديثة، إلى جانب جرأة الروائيين السوريين في مجال التجريب والتحديث وقدرتهم على الإبداع الذاتي وإدراكهم الفني السليم للعلاقة بين الشكل والمضمون في أعمالهم الإبداعية. وقد شكل ذلك كله تحدياً صعباً للنقاد الذين كانوا يواجهون في عمل روائي واحد كعمل غادة السمان «كوابيس بيروت» 1976 مثلاً المونولوج والفانتازيا والحلم والتسيجية والإنشاء الوجداني

خلال الإضاءات التاريخية التي أسهمت في تأصيل أحداث الراهن وسماته.

× × ×

شهدت السبعينيات، ولا سيما في نصفها الثاني، انعطافا مهما في مسيرة الرواية السورية حيث ظهرت فيها، إلى جانب الروايات التقليدية والحديثة المهتمة بالراهن الاجتماعي وإلى جانب الروايات التي أقبلت على حرب تشرين 1973 فجاءت مثقلة بشعارات المناسبة ومفتقرة إلى الرؤية الشمولية والعمق، (نذكر على سبيل المثال «أزاهير تشرين المدماة» لعبد السلام العجيلي، و«المرصد» لحنا مينة)، روايات حاولت الغوص إلى عمق الحدث الكبير ورسم صورته من خلال معاشية البسطاء من الناس والجنود للصراع السياسي والعسكري إبان الحرب ورصد ما آل إليه ذلك الصراع من نتائج بعيدا عن لغة الشعارات، ولعلنا لا نبالغ إذا أشرنا في هذا المجال إلى روايتي نبيل سليمان «جرماتي» 1977، و«المسلة» 1980. لقد تخلصت هاتان الروايتان من النبرة الدعائية والحماس المفتعل والانتقاد الفج المباشر، وسعى كاتبهما إلى تسجيل أحداث الحرب تسجيلاً فنياً لم يخل في بعض الأحيان من الوقائع التي لم تبلغ حد الإساءة إلى البناء الفني فيهما.

غير أن أهم ما في هاتين الروايتين هو إعلانهما عن إفلاس المشاريع الاجتماعية والقومية للبرجوازية الصغيرة وفضح الشرائع الطفيلية التي تسللت إلى مواقع مهمة في السلطة وراحت تجني المكاسب على حساب كل شيء.

قد لا يكون ما فعله نبيل سليمان جديداً، إذ إن روايات سورية كثيرة فضحت البرجوازية الصغيرة وهاجمت شرائح معينة من الموظفين والسياسيين ولا سيما

بعد هزيمة حزيران 1967، ولكن معظم ما صدر من روايات في هذا المجال كان يعالج هذا الجانب السلبي أو ذاك في المشروع الاجتماعي - القومي للبرجوازية الصغيرة، ولم يكن إعلاناً عن الإفلاس الشامل لهذا المشروع وبدء انهياره. أضف إلى ذلك أن الروائيين كانوا مدفوعين في إبداعاتهم بردة فعل تجاه الهزيمة، الأمر الذي أسبغ على هذه الروايات نوعاً من التوجيه القسري والتخطيط وافتعال الحوادث والدعاية المستندة إلى البلاغة اللفظية.

ولم تختلف أغلب الروايات التي أقبلت على حرب تشرين 1973 عن تلك التي تلت هزيمة 1967 إلا في ارتفاع الرنة البطولية والتفاؤل المصطنع في خطابها.

أما «جرماتي» و«المسلة» فقد نفذتا بعمق إلى جوهر أحداث الراهن في محاولة شجاعة وجادة لاستكناه معنى ما يحدث ووجهته في المستقبل. غير أن انتماء كاتب الروايتين اليساري حال، فيما نعتقد، بين التسليم التام بانهيار المشروع القومي الاجتماعي للبرجوازية الصغيرة واكتشاف الخلل في جذور النضال العبثي الذي خاضه هو ورفاقه في صفوف اليسار العربي من أجل تحقيق هذا المشروع في الواقع. وهكذا بدا في الروايتين أن الإخفاقات التي يشهدها الراهن العربي على مختلف الأصعدة نتيجة أفعال وأطماع وطموحات وأخطاء لأناس غيرنا، غير شعبنا، غير عسكرنا، وغير عمالنا وفلاحينا. وهذا أمر تجاوزه نبيل فيما بعد في روايته التالية التي حملت عنواناً موحياً جداً هو «هزائم مبكرة». ولكن هذا التجاوز جاء متأخراً بالقياس إلى ما أنجزته الرواية السورية في النصف الأول من الثمانينيات على أيدي هاني الراهب ووليد إخلاصي.

حصار آخر ينتهي بالموت.. وهكذا يتجسد التاريخ في روايته على شكل حلقات تفضي كل منها إلى الأخرى في نقطة انغلاقها الذي يرمز إلى انتهاء مرحلة من حياة الجماعة متميزة ومختلفة عن المراحل الأخرى بل متناقضة ومعادية لها، وبداية مرحلة جديدة تؤطرها حلقة جديدة.. ويستمر الوباء في قتل أفراد الجماعة معنوياً وفيزيقياً جيلاً بعد جيل حتى لا يبقى منهم سوى طفلين يتيمين تقودهما أمهما الأرملة عبر دروب «الشير» حيث نبتت الزهور على القبور وغمر المشهد ضوء الشمس ساعة الشروق.

قد يكون الكاتب سعى بهذه اللوحة - الخاتمة إلى إبقاء طاقة الأمل مفتوحة. ولكن وباء انعدام الحرية وانهايار القيم الذي استشرى فقتل كل جميل في حياة الجماعة التي تصورها الرواية لا يترك مجالاً لأي أمل في انحساره في المستقبل القريب أو البعيد..

وتبدو رواية وليد إخلاصي «بيت الخلد» وكأنها متابعة واستكمال لمحاولة هاني الراهب تأصيل اخفاقات الراهن العربي تاريخياً.

من المعروف أن إبداع وليد إخلاصي يتركز على الأحداث الساخنة جداً. إنه إبداع يتسم بالمعاصرة الشديدة التي تجعله رد فعل حياً ومباشراً على أحداث العصر الذي يكتب فيه. ولكن، وعلى الرغم من المعاصرة الشديدة، يتصف الإبداع الروائي لوليد إخلاصي بالنفوذ عميقاً إلى جوهر ما يحدث في الواقع المصطب من حوله. وهو يفعل ذلك بلغة شديدة البساطة والإيجاز، وصياغة تترسم أفضل تقاليد الحركة الروائية العالمية وتظهر ميلاً جريئاً إلى التجريب المتصل بهذه التقاليد.

تركز اهتمام وليد إخلاصي في «بيت

لقد سبق أن تحدثنا عن إنجاز هاني الراهب الفني والفكري في روايته «ألف ليلة وليلتان». وإذا كان من غير المناسب تكرار ما سبق قوله، فإن من المناسب جداً أن نشير إلى الإضافة المهمة التي قدمها في روايته «الوباء» 1981 لا من حيث المزج بين تقاليد الفن الروائي العالمي في القرن التاسع عشر وأدواته وبين أحدث منجزات التقنية الروائية في القرن العشرين فحسب، فذلك أمر مألوف في أعمال الراهب الروائية وقد سبقت الإشارة إليه في هذا البحث، بل أيضاً من حيث الارتداد بأحداث الرواية قرابة قرن من الزمان في محاولة لرصد تاريخ أهالي قرية «الشير» من نشأة هذا التجمع البشري إلى دماره. وفي تقديرنا أن هذا الارتداد الذي يتجاوز الإشارة والتلميح والرمز الموحى، وهي ظواهر تجلت في إبداع هاني الراهب قبل «الوباء»، إلى محاولة الرصد والتقصي والدرس لتاريخ جماعة بشرية كاملة من نشأتها إلى اندثارها، هو ظاهرة جديدة في إبداعه.

لقد أدرك هذا الروائي السوري المتميز بحسه الفني المرفف أن فهم الراهن العربي لا يمكن أن يتحقق إلا بالعودة إلى الجذور التي أنبتته ومنحته مورثات التشوه الذي عراه الكاتب وصب عليه جام غضبه في أعماله الروائية السابقة.

تشكل أجزاء الرواية الأربعة «الشمس تغرب» و«الخبز والحرية» و«الميراث» و«سفر برك» دوائر مغلقة تنطبق نهاياتها على بداياتها، فهي تبدأ بالموت وتنتهي بالموت. غير أن الموت عند كاتب «الوباء» لا يكون مطلقاً، فالدائرة التي يرسمها لا تتغلق انغلاقاً محكماً، بل تظل فيها فرجة ضيقة وعرة تجتازها الجماعة مثقلة بالعذاب والآلام لتقع في دائرة أخرى وفي

الخلد» على تاريخ الماركسيين في سورية منذ الأربعينيات. ومع أن كل كلمة في روايته تنبض بالحب تجاه بطلها «أكثم الحلبي» الذي صورت حياته من طفولته إلى نهايته، فإن الصورة التي قدمتها كانت شديدة المرارة، مشبعة بالعجز والخيبة. وإني لأذكر المناقشة التي دارت على الرواية في عام صدورهما في اتحاد الكتاب العرب في حلب، وكيف صرخ كاتب يساري كان شابا في تلك الآونة. إن وليد إخلاصي يشوه البطل الثوري من خلال رؤيته البرجوازية الصغيرة. لقد لاقت تلك الصرخة استحسانا عند كثيرين من الحضور ومنهم كاتب هذه الأسطر، لأننا لم نكن ندرك آنذاك أن الروائي لم يقدم ما قدمه إلا لأنه استطاع بقوة فنه أن يتخلص من الرؤية البرجوازية الصغيرة التي ترغم كثيرا من مثقفينا على إحلال الرغبات محل الحقائق وتقديم وعي زائف للحياة بدلا من اكتناه سرها والكشف عن تياراتها الجوهرية.

إننا نتعرف في الرواية تاريخ جيلين من الماركسيين: جيل الأربعينيات ممثلا بالخواجة بيير، وجيل الخمسينيات ممثلا بأكثم الحلبي، أو لنقل الجيل الذي أسهم في النضال من أجل استقلال سورية السياسي وأسهم في إنجازه، والجيل الذي خاض الصراع الاجتماعي بعد الاستقلال وأخفق في تحقيق طموحاته إخفاقا ذريعا. لقد كان الجيل الماركسي الأول قادرا على التواصل مع الناس، شديد الالتصاق بهم، فللخواجة بيير وجوده في خانات المدينة القديمة ومن قاعها التقط أكثم الحلبي الفتى المشرد القادم من الريف، فرعاه وعلمه وصنع منه قائدا عماليا. أما الجيل الماركسي الثاني فقد وجد نفسه بعد سنوات من

«أكثم الحلبي» معركة دونكيشوتية لأن الذين قرروها ودفعوا مئات الناس إلى خوضها استندوا في قرارهم إلى وعي إيديولوجي زائف للواقع العربي لم يأخذ بعين الاعتبار حقائق ذلك الواقع ومساره التاريخي والوعي الاجتماعي السائد فيه .

بعد رواية «بيت الخلد» اتخذ إبداع وليد إخلاصي الروائي اتجاها جديدا يقوم على «أسطورة» الواقع وخلق صراعات أسطورية موازية للصراعات الواقعية المعاصرة لذلك الإبداع، وهذا ما تجلى في رواياته «الحنظل الأليف» و«زهرة الصندل» و«باب الجمر» و«دار المتعة»، ومع أن ظهور هذه الروايات يوحى بتأثر كاتبها بـ«ملحمة الحرافيش» لعملاق الرواية العربية نجيب محفوظ، وبأعمال مارسيل بروست وغارسيا ماركيز التي نقلت إلى اللغة العربية قبل ظهورها

بزمان قصير، فأنا أرجح - بحكم متابعتي لأعمال وليد إخلاصي الأدبية (وأعني هنا أعماله المسرحية والقصصية والنقدية إلى جانب أعماله الروائية)، ومتابعتي لمقالاته الصحافية عامة - أن يكون الدافع الأساسي للجوئه إلى «أسطورة» الواقع هو إحساسه بالعجز عن مواجهة زمننا الصعب والردىء جدا وعن وقف انحدار الحياة فيه إلى الحضيض، وإحساسه بأن إنسان هذا الزمان الصعب الردىء مكبل بقيود لا يراها ولكنها تضغط على كل خلية من جسده فتسحق عظامه وتشل حركته . لقد أكسب ذلك الإحساس الواقع في نظر الروائي طابعا خرافيا وجعله غير قابل للتجسيد الموضوعي والتحليل العقلي، فعالجه بشكل أسطوري يستند إلى مقولات مجردة هي، في حقيقتها، ركائز ثابتة في وعي وليد إخلاصي يمكن إجمالها من

خشية أن يثير احتكاكهم به الشبهات حولهم ويغضب السلطة التي يخافون غضبها . حتى زوجة ورفيقة دربه التي هدها الشقاء والفقر، وحطمتها المعاناة انصرفت عنه وفتحت ذراعيها لتحضن على فراشها، بل فراشهما، عدوه اللدود «نمر الكلسي» . وكوحش حوصر تماما وانسدت أمامه منافذ الخلاص كلها، اندفع ينفذ انتقامه الرهيب من الرجل الذي كان رمز قهره وحرمانه روحيا وماديا والمرأة التي خانته وهو الذي كان يعتقد أنها باقية له ومعه حتى لو تخلى عنه الناس جميعا . لكنه سرعان ما اكتشف أن الانتقام لم يغير العالم من حوله، وأنه فقد الآن كل علاقة سلبية أو إيجابية تربطه أو كانت تربطه، بحياته حتى ساعة الانتقام، وأنه خرج من أسر الحقد والخوف ليسقط في بحر من الغربة والعزلة الشاملة .

لقد وجد «أكثم الحلبي» نفسه في حالة من العجز المطلق دفعته إلى الارتداد بغضب إلى الماضي البعيد، إلى الأرض التي اقتلع منها طفلا، إلى القرية . إن عودة «أكثم الحلبي» إلى القرية بحث يائس عن الجذور التي تربطه بالحياة والناس . وحين اكتشف أنه لا يملك أية جذور في القرية، وأنه غريب فيها غربته في المدينة، اتخذ القرار الذي كان يسير نحوه باستمرار منذ زجته قيادة حزبه في معركتها الدونكيشوتية الخاسرة، فبنى قبره بيده ودفن نفسه فيه . أعرف أن ما أقوله الآن سيثير غضب كثيرين إذا ما قدر لهم أن يقرءوه . ولكن الخوف من غضبهم لن يمنعني عن كتابة ما أراه اليوم حقيقة اكتشفتها المهوبة الفنية لوليد إخلاصي قبل تجليها لهم، وأنا منهم، فجسدتها بجرأة نادرة المثال وعاطفة إنسانية عارمة .

نعم، لقد كانت تلك المعركة التي خاضها

خلال الروايات المذكورة بما يلي :

- 1- «الحياة الخالدة» 2- «الحب جوهر الإنسان» 3- «شهوة السلطة تقتل الحب وتزرع الشر» 4- الحرية شرط الوجود الإنساني اللائق» 5- «المعرفة شرط تحقيق الحرية».

إن هذه الصياغة العامة لركائز الوعي الفني عند الكاتب تحمل أوجه عديدة للتفسير والشرح. ولكنها، مهما اشتط وعي القارئ في تفسيرها، تبقى ماثلة بشمول وقوة في الروايات التي أشرنا إليها. ولعل تجليها الواضح الشامل في ثوبها الخرافي هو ما يمنح تلك الروايات طابعها الذهني وسمعتها الأسطورية.

لم يشأ وليد إخلاصي أن يستعير أسطورة يحملها أفكاره، ولم يستعير حكاية من حكايات الشعب يقصها علينا باعثا فيها حياة جديدة ومعنى جديدا، بل اختار دربا أكثر وعورة، فاستلهم الحكمة الشعبية والحكاية الشعبية والأسطورة، وبني، مستفيدا من عناصرها وعناصر الواقع جميعا، عالما قلبا قلما بمدى لا تستطيع معه أن تسمه بالأسطورية بسبب واقعيته، ولا تستطيع أن تسميه واقعيًا بسبب أسطوريته.

إن مكان الأحداث في الروايات الأربع هو حلب، وحلب القديمة بالتحديد، بكل الحكايات والأساطير التي لون بها أهلها أبنيتها وحراراتها العريقة. غير أن الروائي الذي استخدم في الأولين منها - «الحنظل الأليف» و«زهرة الصندل» أجزاء وحرارات محددة من حلب القديمة، يقوم في «باب الجمر» و«دار المتعة» بتصوير مدينة كاملة هي حلب التي نعرفها بحاراتها وأبنيتها ومناخها ولون تربتها وسمات أهلها وطباعهم وتقاليدهم، وهي في الوقت نفسه، حلب كما يراها وليد إخلاصي،

حلب أسطورية تحرر الكاتب من الشروط التي يفرضها المكان والزمان الحقيقيان، ومن منطق الواقع المتسم بالصرامة والقسوة، وتساعده في تحويل المدينة من بيئة جغرافية وتاريخية واجتماعية محددة إلى عالم فسيح الأرجاء، فتصبح المدينة كونا وتصبح حكاية أهلها حكاية الإنسان في هذا الكون.

ولكن هذا الاتجاه نحو أسطورة الواقع لم يقلل من اهتمام الروائيين بالتاريخ ولا سيما الحقبة الحديثة منه، التي تبدأ بخروج الأتراك من بلاد الشام، على الرغم من كل ما تحمله «الأسطورة» من إغراءات تحرير الزمان والمكان والحدث في الرواية تحريرا مطلقا من كل قيد واقعي أو منطقي، وتحرير الروائي من محاكاة واقع الحياة الإنسانية في زمن ومكان محددين، ومنحه حق خلق واقع فني يتحدى وعي المتلقي ويثير دهشته ويدفعه إلى التأمل والتفكير، ويحرضه على محاولة فهم الحياة الحقيقية وتخيلها. وهكذا بقي اتجاه وليد إخلاصي الجديد فريدا متميزا في ساحة الرواية السورية في حين شهدت الثمانينيات متابعة خصبة لما بدأه هاني الراهب في روايته «الوباء»، فانصب اهتمام عدد من الروائيين التقليديين والمجددين على دقائق التاريخ الذي بات يبدأ عندهم جميعا بخروج الأتراك من الشام، وكأنهم جميعا يسلمون بأن هذا الحدث هو نقطة البداية بالنسبة إلى الراهن الذي نعيشه. ويمكن في هذا المجال أن نذكر، على سبيل المثال لا الحصر، ثلاثية حنا مينة «حكاية بحار» وروايتي «رياح الشمال» لنهاد سريس و«حسية» لخيري الذهبي.

غير أن المحاولة الروائية الأكبر

والأعمق لفهم سيرورة التاريخ الحديث والكشف من خلالها عن جذور الراهن جاءت على يد نبيل سليمان في روايته «مدارات الشرق» التي صدر جزؤها الأول في العام لأخير من عقد الثمانينيات وتوالى في التسعينيات صدور أجزائها الأربعة التالية.

لقد اتصفت رواية نبيل سليمان «مدارات الشرق» بسمات جعلتها تحتل بجدارة مكانة متميزة بين الروايات السورية ذوات الحمولة التاريخية ومنها:

1- قدمت الرواية صورة كلية حياة تنطوي على تركيب شامل للعلاقة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ مجسدة هذه العلاقة في نماذج تعبر عن كل مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنها، متجاوزة من خلال ذلك الانتقائية الساذجة التي تختار من التاريخ ما تعتقد أنه صور إيجابية

تستنهض الهمم وتدعم الهوية القومية، فتزيف التاريخ وتفقّد القدرة على الإقناع ويشجب، بل يتلاشى، تأثيرها في الناس.

3- تجنبت رواية نبيل سليمان الواقعية التسجيلية التي تجعل العمل الروائي أسيراً للأحداث التاريخية في تتابعها الزمني وأماكن حدوثها والشخصيات الفاعلة فيها. لقد تمكن كاتبها من وضع أحداث روايته في إطارها التاريخي فساعدته ذلك في الكشف عن التطور الاجتماعي وإدراك الاتجاهات التاريخية والاجتماعية التي انبثقت من واقع المجتمع في المراحل التاريخية التي تناولها، من دون أن يعني ذلك تطابقاً مع التطور السياسي أو وقائع التاريخ.

3- استخدم كاتب «المدارات» التاريخ وسيلة تقنية يستطيع من خلالها أن يفسر الحاضر، فالتاريخ في الرواية ليس خليفة للحاضر فحسب، بل هو أيضاً أداة فعالة

تساعدنا في إدراك الحاضر. وقد استطاع الكاتب من خلال الخصوصية التاريخية التي خلعها على شخصه وعالمه الروائي أن يقدم تفسيراً للإمكانات المحسوسة والمتاحة لنا كي نستوعب وجودنا بوصفه شيئاً متغيراً تاريخياً، ونذكر الأساس الاجتماعي والإيديولوجي الذي تركز عليه ظواهر واقعنا الاجتماعي الراهن.

4- تميزت رؤية كاتب «المدارات» بالشمولية والواقعية، وقد تجلّى ذلك بسطوع من خلال تصويره لتفاعل القوى الاجتماعية عبر صيرورتها التاريخية. ذلك التفاعل الذي حدد، على مستوى الأحداث في الرواية، معظم القرارات الوطنية والسياسية، وحدد أيضاً معظم مظاهر الحياة اليومية مثل العمل والحب والصداقة، محققاً بذلك الوحدة بين التاريخ الخاص لشخص روايته والعصر الذي تتحرك فيه، وبين التاريخ العام الأكثر اتساعاً الذي يتشعب إليه عالمه الروائي.

5- استخدم الكاتب / الناقد نبيل سليمان في روايته كل إنجازات وتقنيات الفن الروائي التي أتاحتها له ثقافته النقدية الواسعة، استخداماً واعياً حاذقاً سليماً، واستطاع أن يدير بمهارة عظيمة مصائر مئات الشخصيات في روايته وأن يمسك باقتدار خيوط الأحداث المتشعبة والمتشابكة التي جسدها، وأن يوظف ذلك كله في خدمة عمله الملحمي الضخم الذي أزعّم أنه قفزة مهمة إلى فوق في تاريخ الرواية السورية.

إن رواية «مدارات الشرق» تستحق وقفة نقدية مستقلة في بحث مستقل. غير أنني أشعر الآن بضرورة الاكتفاء بما ذكرت من ملامح عامة لاستخدام التاريخ في هذه الرواية على أن أعود، إن ساعدتني الظروف، إلى الكتابة عنها..

مفهوم الرواية في النص السعدي

ورواية قلب الظلام

توطئة:

إبراهيم محمود

لا أخفي حيپتی وحذري، وهیبة
الموقف النقدي التي تتمكنني، وأنا بصد
البحث في موضوع شائك أغواني، هو
(مفهوم الرواية في النص السعدي).
فالبروفیسور «إدوارد سعید» علم کوني
في دراساته ذات الطابع الشمولي،
والتي تسوق أمثلة شتی، تنتمي إلى
مبادین فکریة وفلسفیه وأدبیه مختلفة،
بقصد إبراز فكرة ماهية هاجسه
المعرفي، وخاصة بالنسبة للرواية.

فالموضوع الأدبي ميدانه البحث،
والأرضية النقدية التي ينقب في معالمها
الدلالية والقيمية، ويشمخ عليها بالتالي
من خلال تصورات جليلة بأبعادها
المعنوية الفذة. وهذا يتضح في
(الاستشراق) الذي صدر عام 1978 بعامة
وفي (الثقافة والإمبريالية) الذي صدر في
نسخته الانكليزية عام 1993 بخاصة، نظرا
للجهد الموسوعي المبذول في استقرار
المعلم الإمبريالي في المضمون الروائي.

وتزداد أهمية وجدية وهیبة ما أنا
بصدده، عندما يكون الموضوع البحثي
حول رواية (قلب الظلام) لـ (جوزيف
كونراد) كنموذج روائي، وكيف كان

وتناوله النقدي، ورؤاه الفكرية للقيمة المعنوية القارة فيها لأن أطروحته التي تميز بها جامعيًا كانت حول (جوزيف كونراد) البولوني الأصل، الانكليزي الجنسية، وتحت عنوان (جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية) عام 1966 فقد أحاط به من جوانب شتى، وقارب شخصيته الأدبية والنقدية على صعد شتى. ولهذا تغدو كل قراءة في ما استقرأه بحاجة إلى أكثر من دقة نظر ومراجعة ولكن ما يشجيني على المضي قدما في تناول موضوع كهذا، هو أن أي موضوع لا ينفد في معناه، ولا تستهلك حقيقته الرمزية، مادامت كل قراءة تشكل محاولة لمقاربة معنى مختلف قليلا أو كثيرا حتى لو كان شائها. ولأن رواية (كونراد) الممتعة بحق، تستفز القارئ رغم وعورة مسالكها، وعورة معالمها الجغرافية كمكان حدثي، وتجره إلى داخلها بقصد التمعن فيها ومساءلة مكوناتها الفنية.

وهي في بعد جلي من أبعادها تعطي فكرة تكاد تكون واقفية إلى حد ما عن كيفية تعامل (سعيد) مع الرواية مفهوما ومعنى خاصة وهو يربطها بالسياق الإمبريالي، ويجعل منها وثيقة دامغة على فاعلية الإمبريالية في إنشاء وبلورة ثقافة تفصح عنها. وكأنها كلام وهي لغة من منظور سيمانتيكي إن جاز التعبير هنا.

والسؤال المطروح هو: كيف تنامي مفهوم الرواية في النص السعدي. ومن خلال أطروحته الرئيسية في كتاب (الثقافة والإمبريالية)؟ وبالتالي كيف تجلت الشخصية الناقدة للمؤلف فكريا؟

النص السعدي وحركية المعنى: بعيدا عن الهذر اللغوي، يمكن اعتبار النص السعدي، وبشكل خاص في (الثقافة

والإمبريالية) (1) نصا نوويا إنه النص المكثف الإغوائي الذي يجبرنا في صياغته الفنية على الاعتراف بفضائله النقدية الناجزة، وبتكامل أفكاره وجلاء حقيقته من خلال ما أثاره: تحليلا وتركيبا ومحاكمة، وحتى بانغلاق عالمه، كونه متكاملا. لكن الهاجس المعرفي البحثي يبدأ من هنا، ومن اللحظة التي ينتهي فيها المؤلف من صياغة أطروحته النقدية فذلك الإحكام الذي يحوط المعنى القار في ما يكفيه هو الذي يحرك فينا دافع البحث عما يليه أو عما يستبطنه من معنى آخر. فالمدخل إلى نصه النقدي يقوم على ربط بين الأمم لكيانات بشرية، أثنية.

والسرد كمنظومة ثقافية اجتماعية مستفيدا هنا من (هومي بابا) وهو يتحدث عن السرد الروائي هكذا: إن الأمم، كما اقترح أحد النقاد هي ذاتها سرديات ومرويات، وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية (ص 58).

ولأن السرد يلعب دورا كبيرا في المسعى الإمبريالي. فليس من المفاجئ في شيء أن فرنسا و (خصوصا) إنكلترا تمتلكان تراثا غير منقطع من الكتابة الروائية لا نظير له في أي مكان آخر - (ص 67) - يقوم الأدب نفسه، كما سأحاول أن أظهر خلال هذا الكتاب بأكمله باستمرار، بالإشارة إلى نفسه بوصفه بشكل ما منخرطا في التوسع الأوروبي ما وراء البحار (ص 84) ...

وفقا لهذا التصور تبرز العلاقة المحكمة بين السرد والأمة، بين الأمة القوية والسرد الجامع المانع، والكتابة الأدبية (والروائية ضمنا) التي تنخرط

فضاء الإمبريالية، ويمكن اللجوء هنا إلى تصور «باختين» للرواية وكيفية تشكيلها، حيث ترتبط الرواية بصعود الفئات المهمشة لا تلك البرجوازية فلا يعود للمركز الإمبريالي ذلك الجاذب الثقافي المحكم في توجيه رؤى الروائي ولعل (أحد المواضيع الداخلية الأساسية للرواية هو عدم تلاؤم مصير البطل مع وضعه الراهن. فإما أن يكون البطل أكبر من مصيره وإما أن يكون أصغر من إنسانيته. فلا يمكن أن يكون تماما وحتى النهاية موظفا ونبلا ريفيا وتاجرا وشابا صالحا للزواج وأبا) (2) .. إلخ (41)

البرجوازية قد تخلق المجال للروائي، قد تخلقه هو ذاته، لكنه ليس بالضرورة أن يكون حكايتها (في مربعها تماما)، متحدئا عنها كما يرغب: في الرواية ثمة ما يتجاوز حدود ورؤى الإمبريالي - ثمة نقائض إمبريالية تغذي لغة الروائي، ثمة فائض ثقافي ضد الثقافي السائد والمتداول إمبرياليا - لأن القول بذلك التطابق / المطابقة بين الثقافة (هذا المفهوم الذي يتقدم عند «سعيد» في صيغته الدلالية وفي لا شعوره كفاعل قوة مضادة يمكن التصرف والتحكم بها، وهو المثقف العتيد في مركز إمبريالي عالي الطراز) والإمبريالية: ترسانة القوة المأسسة كونيا والمعاشة على أرض الواقع، هذا القول يعدم النقيض المعرفي، والرؤية المقابلة فكريا وفنيا. فالعنف الإمبريالي ولأنه إمبريالي هو أكثر من حدود الإمبريالي إنه يتجاوزها ويوجد ما يضاد العلامات الفارقة لما هو إمبريالي.

وفي النص الروائي الذي بين أيدينا أو كما أعتقد في قراءتي له، ثمة حركية للمعنى أكثر تجذرا وغنى بالدلالات مما ذهب إليه «سعيد» دون إلغاء متعة

في اللعبة المؤداة إمبرياليا، فكأن الإمبريالية في تجليها الكوني سرديّة قوة مهيمنة، ولهذا تكون الرواية (صناعة) إمبريالية، أو بعضا من عناصر ثقافتها المفصلة عنها خارج مركز تشكيلها، تجنيس الرواية يتم إمبرياليا، فقد وجدت في الزمان الإمبريالي، ونضجت داخل فضاء الثقافة الإمبريالية والبروفيسور (سعيد) لا يخفي التصور اللوكاتشي للرواية نشوءاً ووضوحاً، عندما يربطها بظهور البرجوازية، وكما في قوله (إن الرواية الأوروبية كما نعرفها اليوم ما كانت ستوجد في غياب الإمبراطورية - ص (138)).

وهو نفسه يذكرنا بكتاب «لوكاتش» (نظرية الرواية) وربطها بالزمن هذا الذي يكون صانع المفارقة اللادعة العظيم (ص 221) - وقراءة كتاب «لوكاتش»، (الرواية كملحمة برجوازية) تفيدنا أكثر في توضيح هذه العلاقة، التصور المركزي هذا، لا يمكن تجاهل أهميته الفارقة في ولادة الرواية، ولكن إلى أي حد يمكن الذهاب مع ناقدنا في ما ذهب إليه؟ ليطم هذا التطابق بين الرواية كفاعلية فنية ثقافية والإمبريالية كسلوك وممارسة استعماريين. مفهوم الرواية كما تصوره «سعيد» هو الذي يشكل بالنسبة له المقدمات المنطقية التي ينطلق معها في تأكيد نتائجه حيث يفسر أو يؤول (ولا فرق في الحالة هذه) كل حدث روائي يستقره، ليكون الروائي بالتالي مدفوعا بما هو إمبريالي، لكن إذا كان الروائي المتحدث عنه رحالة على أرضية فضاء الإمبريالي، فهو لا يتكلم اللغة الإمبريالية، فالروائي قد يتحول هنا إلى السارد الفني والحكاوي المزيج للإمبريالي عندما يصنع أحداثه في

استفز العديد من القراءات والمشارع وفيها أفريقيا مسيسة ومشبعة عقائديا (ص 136) إن حكايات كونراد ورواياته بمعنى أول تعيد إنتاج الخطوط الكفافية العدوانية للمبادرة الإمبريالية العالمية لكنها بمعنى ثان مصابة بعدوى الإدراك المشحون بالمفارقة للحساسية الحداثية لما بعد واقعية القابلة للتمييز بسهولة (ص 247).

هذا التركيز يفصح لنا عن مدى اهتمام (سعيد) بكاتب كبير فعلا هو (كونراد) وليست العودة هنا وهناك (في صفحات متفرقة في الكتابة عدا القسم المخصص له) إلى إبداعه الأدبي سوى حضوره الفني المكثف في شعوره ولا شعوره فهو لا يني يتحدث عن طريقته الممتازة في السرد القصصي ويفصح عن علاقة (كونراد) بما يكتب (وكل نص كتبه كونراد يقدم نفسه بشكل غير مكتمل بعد وفي طور الصنع) (3) فكأن (سعيد) أراد إضاءة هذا الجانب والحقيقة الكامنة فيه ولعل التوقف عند النص السعدي الذي تحدث فيه (في إحدى عشرة صفحة) عن (قلب الظلام) يبرز لنا مدى رهانه على الأبعاد القيمية التي تدفعه إلى صياغة أطروحته النقدية في (قلب الظلام) يخفق أدبيا عند (كونراد) ولكنه يضاء نقديا ويعرف به في حدوده وعلاقاته وتوجهاته الإبداعية ونقدياته الواقعية والرمزية فهو في أربع صفحات ينظر لموضوعه القوة والسيطرة والاستعمار والإمبريالية ودور الثقافة في ذلك وكمدخل لموضوعه الرئيسي يقول بداية (إن السيطرة والتفاوت الجائر في امتلاك القوة والثروة كحقيقتين دائمتين في المجتمع البشري ص 89).

ولكي يؤكد حقيقة القوة في مفهومها الاجتماعي، ويضع الأفراد في (عنق

الاكتشاف النقدية له - فهي بدورها تشكل قراءة نافذة له ولكنها لا تتمك معناها الفعلي - فهذا يفيض على كل معنى مؤول ويقهقه ساخرأ من كل معنى وصائي يتحدث به كما سنرى.

قلب الظلام : كيف يضاء الظلام ؟
كيفما قرأت أعمال (جوزيف كونراد 1857 - 1924)، وكيفما تعاملت معها من منظور سعدي تجدها في الفخ الإمبريالي ولا فكك لها من التأويل السعدي داخل سياق ربطها المحكم بالتوجهات الإمبريالية ورغباتها.

سواء في (لورد جيم - 1900)، أو في (نوسترومو 1904) وقبلهما في (قلب الظلام - 1899) - وروايته هذه هي الأبرك، إنها السلف الأعظم للمعبر عن الإمبريالية - فإضافة إلى الصفحات الإحدى عشرة تقريبا التي خصصها للكتابة عن هذه الرواية (89 - 100) ثمة شذرات مختلفة تتوزع هنا وهناك داخل صفحات الكتاب تخص مجمل أعماله المذكورة، أو تختص بالعمل النموذجي الذي اخترناه. ولأهمية هذه الشذرات وهي روافد رؤيوية ومحاكمات نقدية للروائي في سياق تعرضه لأعمال أخرى أجدني في معرض الاستشهاد ببعض منها فهي اكتشافات مرعبة ومذهلة تنفذ إلى العمق الفكري المتخلل لما أبدعه (كونراد) كما يراه (سعيد).

- إن كونراد هو السلف الممهد لوجهات النظر الغربية عن العالم الثالث - إن كونراد يكتب كرجل انحفرت فيه وجهة النظر الغربية عن العالم غير الغربي حتى أعمته عن رؤية تواريخ أخرى وثقافات أخرى.

إن كونراد كان في وقت واحد مناهضا للإمبريالية وإمبرياليا (ص 63).
- قلب الظلام عمل ذو تأثير ضخم

القوة التي يؤرخ لها وفق منظوره في سياق بروز إمكانات الغرب الاستعماري وهدر العالم الآخر رمزيا وفعليا بنهبه - كما في قوله بعد تمهيد ذلك (وهذا الموقف الإمبريالي في اعتقادي، ملتقط مجسد بصورة جميلة في الشكل السردي الثري المعقد لرواية كونراد القصيرة العظيمة قلب الظلام - ص 93).

ف«الرو» الراوي عنده هو الذي يعرفنا عبر رحلته داخل الغابة الإفريقية على «كورتز» سلفه الاستعماري - (وما يميز كونراد عن غيره من الكتاب الاستعماريين الذين كانوا معاصرين له هو أنه كان واعيا وعيا ذاتيا حادا لما يفعله، لأسباب تعود جزئيا إلى الاستعمار الذي حوله، وهو المهاجر البولندي، إلى موظف لدى النظام الإمبريالي - ص 93).

ويركز على شخصية «كونراد» وكيف تم توظيفها في خدمة اللعبة الإمبريالية الرسمية ليستخلص منظومتين ممكنتين في عالم ما بعد الاستعمار الذي تلا عالمه :
1- تحديد المشروع الإمبريالي القديم لاحقا لصياغة العالم كما رآته الإمبريالية الأوروبية أو الغربية.

2- عدم وجود بديل متحقق تحققا تاما للإمبريالية لدن «كونراد» (ص 95).

إن كل أجواء الرواية تفصح عما هو إمبريالي وتدعوله وإليه - ولهذا (لقد أتاحت عبقرية كونراد أن يدرك أن الظلام الدائم الوجود قابل لأن يستعمر أو يضاد، و«كونراد» لم يستطع رؤية وضع مختلف للأصلايين الأفارقة وهم محررون من ربقة الاستعمار الأوروبي نظرا لمحدودية المساواة (ص 99).

هكذا تبرز شخصية «كونراد» ذات مدى إمبريالي، ومبصرة للعالم كله في إطار التمركز الأوروبي والسيطرة الإمبريالية

زجاجة) الوعي القومي الخاص بالأمة القوية يبرز مدى انخراط الأفراد في أمة كهذه (فنحن جميعا نلحن إجلال أممنا والإعجاب بتراثاتنا نربى على تعقب مصالحها بصلابة وقسوة ودونما اكتراث بالمجتمعات الأخرى. ثمة عشائرية جديدة - ص 90).

هذا التعميم يفسره ويؤوله الوعي النقدي الطباقوي للناقد، ومحاولته الربط بين مقدماته والنتيجة المرسومة بدقة للإغلاق على سيرورة الوعي الجمالية وبنية الثقافة لدى (كونراد) دون أي اعتبار للنقائض أو للمغاير لثقافة الأمة القوية - وكأن سيرورة علاقاتها الاجتماعية نمطية ولا تتأرجح بل هي ثابتة وفق تصور نيوتني في الغالب - وهو لا يخفي شعوره الامتعاضي من لعبة (الغرب) الإمبريالي في استعمار عالم شاسع واسع، وإيجاده حسب مواصفات معينة على طريقة شرقنة الشرق ووصف ذلك في تعميم كاسح. ثم قوله (ويكفي أن يتذكر المرء ملايين الأفارقة الذين قدموا زادا لتجارة الرقيق لكي يدرك الكلفة التي تعصى على التخيل للاحتفاظ بتلك التفوقية - ص 92).

وهذه اللعبة الإمبريالية من خلال مركزية الغرب هي التي ترجعنا حسب قوله زمنيا (إلى أواخر القرن التاسع عشر - ص 92). إن سلسلة الأحكامات والتطبيقات التوهجات الرؤيوية السعيدة بنوع من العناد الكوني الموازي لتقنية اللعبة الإمبريالية في طموحها الكوني والمفيسستوليسي المرعب بحق، فالقوة العظمى لا تفهم إلا وفق منطق يوازيها نفاذ رؤية - والتمهيد الطويل ليس استعراض القوة النقدية، وإنما لبيان القوة الرمزية الكونرادية في (قلب الظلام) هذه

(شريعتي - نفوعي - الطبيب صالح) - (ص100). إنه وفي هذه الحالة يدفع (كونراد) إلى قفص الاتهام وهو البعيد عنه زمنياً، حيث لم يرتق إلى مستوى من ذكرهم.

3- القول الثالث والأخير يربط فيه بين المؤلفين ومجتمعاتهم - إنهم - كما يؤمن - (كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ، بتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة - ص66).

ومثل هذا القول إجرافي للناقد نفسه. فهو من ناحية يوطر لثقافة وتربية المؤلف، كأن ثقافة المجتمع هي واحدة وهي قادرة على صهر إرادات الأفراد في إرادة واحدة جمعية - ولغة، وهو من ناحية ثانية يدرك مدى التفاوت بين ثقافة وأخرى في المجتمع الواحد نفسه. ولكن مقدماته هي التي دفعت به إلى قول ذلك.

وهو حين يستشهد من ناحية ثالثة بأسماء ورموز مثل (ليونارد، فوكو...) فلاكي بدين (كونراد) من جانب ولكنه يلغي مصداقية ما يقوله من جانب آخر من خلال الإشارة الأولى هنا - فالحرك الاجتماعي / السياسي وفي طابعه التصادمي والتناحري أحياناً هو الذي يفجر حقائق ويضفي قيماً مغايرة في كل وضعية تشظ اجتماعية / سياسية على المرحلة المعاشة. وداخل هذا الإطار تأتي قراءته لـ (كونراد) متميزة بالكثير من المباحكات الكلامية، والتلوينات المعنوية، وحتى المحاكمات الميدانية، وتسطيع العمق النصي الكونرادي في سبيل المجتبي أو المرسوم كحقيقة دامغة إمبيرالية الملامح والسمات.

فـ (كونراد) البولوني الأصل، الإنكليزي الجنسية، والمتعدد في مواهبه

له - هذا الإغراء النقدي اللماع والكثيف الإضاءة سعيداً، يلزمنا بالمشاركة في شعورية ما ذهب إليه (سعيد) على أكثر من سعيد، وهو ينقّب في العالم الصلد المتماسك والوعر لما أبدعه (كونراد)، وليس بوسع أي منا تجاهل فداذة قوة المماحكة النقدية والساخرة لدن (سعيد) ولكن ما هو الإطار الخرائطي (إن جاز التعبير) الذي اتبعه في نقده المذكور؟ أكثر من كونراد واحد مقاوم:

أن نمارس قراءة هادئة ومتأنية في ما تقدم، لمقاربة ما نبتغي في جملة مكوناته المعرفية، وملامسة العديد من حقائقه التي تؤكد اختلاف القراءات وقابلية النص للتنوع في دلالاته ومرامييه، أفضل من قراءة سريعة تعسفية تشوه العلاقة المطلوب إقامتها بين القارئ والمقروء، أو بين الناقد وموضوعه.

ولذلك أسمح لنفسي بداية باجتزاء ثلاثة أقوال (هي متكاملة في النهاية) لا تسئ إلى مرجعيتها النصية، لنأخذنا الحضيف (سعيد) تشكل بواقع ضيقة في التعامل مع بنية النص النقدي له، وما أبدعه (كونراد):

1- القول الأول خاص بحقيقة نصية، وهو لا يخفي تأثره بفوكو (إن النص يتضمن الخطاب وأحياناً بالعنف) (4).

وهذا يعني أن أي خطاب هو جمهرة حقائق متزاحمة، والقارئ أشبه بالناظر من زاوية معينة، وإرغام الخطاب على الانضواء تحت راية معنى واحد يحيله إلى سلوك عنفي، ويجرد الخطاب هنا من عمقه اللجي على سعيد الرمز والمعنى.

2- القول الثاني: يتضمن مطالبة (كونراد) من قبل (سعيد) بأنه بإمكانه أن يشكل قوة معارضة لما هو إمبيرالي مثله مثل آخرين جاؤوا بعده بقرن تقريباً

بالغيوم - النهر كحركة تاريخ وكشاهد حي وهو لصيق مدينة الضباب لندن عنف متلاطم وإفصاح عن مسيرة صدامية مؤلمة على طريق العنف الكوارثي - والراوي هو الذي يعلمنا بذلك إنه الشاهد والشهيد هنا .

ثمة إدانة جليلة للقوة الاستعمارية كما في الحديث عن السفن التي اخترقت النهر، سفن الغزاة منذ القدم (الباحثون عن الذهب والشهرة، كلهم خرجوا من ذلك الجدول يمتشقون السيوف وأحياناً يحملون المصابيح، رسل القوة على الأرض وحاملو شرارة النار المقدسة أية عظمة لم تطفأ، مع ذلك النهر متجهة نحو سر الأرض المجهولة، أحلام الرجال وبذرة الثروة وجراثيم الإمبراطوريات ص7، (5) «مارلو» الراوي الآخر في شخصيته المركبة، الشخصية الجامعة بين حضورها الواقعي، وتوثبها الفني يكشف عن عوالم متداخلة، متفاوتة، متناقضة، متضادة، متضاربة. ثمة أكثر من خارطة تلهجس بعنف تضاريسي صارخ، وصامت .

حديثه عن الذين غزوا سابقاً واضح بما فيه الكفاية (لم يكونوا مستعمرين). ولكنه يقول لاحقاً:

(كانوا غزاة لذا فلستم تريدون سوى قوة وحشية وعندما تحصلون عليها فليس لكم ما تقاخرون به إذ ليست قوتكم سوى نتيجة عرضية لضعف الآخرين لقد امتلكوا ما استطاعوا من أجل ما كان عليهم أن يمتلكوا، كان سطوا بالقوة جريمة من الدرجة العظمى سار الرجال إليها مغمضين كشأن من يعملون في الظلام - ص10).

ثمة تدفقات معان، إضاءات لظلمة حالكة يوجد فيها المستعمرون، إنها ذات

من خلال ثراء تجاربه الحياتية كضابط بحرية وحمال أوجه عند تأويل كتاباته، على سعد شتى، غيره ذاك الذي نتلمسه في مشرحة النقد السعيدة ثمة ثلاثة مستويات للقراءة تخص البنية الروائية - (قلب الظلام):

1- مستوى الراوي الأول والذي يخص الكاتب، حيث يستخدم ضمير الغائب، ليشير إلى ماضى ولكنه ذو أثر ودلالة .

2- مستوى الراوي الكاتب الذي يتداخل مع «مارلو» على ظهر المركب «نيلي» الذي يستعرض أحداث رحلته سابقاً ليس كحكاياتي وإنما ليفصح عن (قلب الظلام) في امتداده الإمبريالي، وفي إسقاطاته الرمزية دلالية .

فالظلام لا يلف «الكونغو» النهر بل ما يحيط به: المكان كمؤشر قيمي سلبي مسقط عليه إمبريالياً، كما تعلمنا أحداث الرحلة في مسردها الاستعماري الإنكليزي الهوية، وإنما «التيمن» النهر الآخر الإنكليزي ولندن كذلك والظلام هنا يوسع من حدوده، ويسقط بالتالي وبصورة أقوى على النهر الزمان المؤرخ له، ولندن مرشحة العتمة .

3- مستوى الراوي المتداخل مع «مارلو» وهذا مع «كورتز» الممثل الاستعماري الإنكليزي المصاب بعقدة العظمة، والذي ينتهي نتيجة جنون العظمة إنه الصورة الحية للحضور الإمبريالي الإنكليزية وقتذاك ونهايته المأساوية! الأحداث في ضوء ذلك مشهديات متفاوتة، تختلف ضمايرها وبنيتها السردية في الحديث عما تم وجرى!

ثمة عوالم متداخلة إلى حد الإدهاش في رواية (كونراد) - بدايتها ونهايتها تخص حركة المركب في نهر (التيمن) حيث القتامة الجاثمة والعتمة والسماء الملبدة

كما يمكن للسيرة الذاتية أن تكون «غير صحيحة» وتكون الشخصية المقدمة مختلفة عن المؤلف (6) وهنا لا نستبعد وجود انتماء (غربي) في ذاتية المؤلف، وفي سردية الراوي وهو المؤلف، ولكن من الصعب إن لم يكن مستحيلا، تأكيد إمبريالية الذات في صيغتها الغربية العنصرية وإلغاء الآخر، فحركية الأحداث ومشهديات السرد تعلمنا بذلك كثيرا.

سألجا هنا إلى سرد جملة من المشهديات الخاصة بأولئك السود الذين جاء ذكرهم، وكما تحدث عنهم «مارلو» بالذات، هذه المشهديات أو تلك، لا تدعنا في عالم من اليقظة الحاملة، أو في لذة عقلية ذاتية خارقة، وسعادة ذات مرجعية خاصة بما هو أناني أو إنساني ضيق، وإنما تحيل العقل ذاك إلى ضرب من البركان الذي يقذف بحممه معبرا عن توتره ولا توازنه ومفصحا عن لا استقراره، وهو يواجه عالما آخر ليس من أسسها وفق مآلات رغبة وتخيمات نفسية مهلكة.

وكذلك عن عالم مأساوي في الصميم وعن جنوح في العقل المشاهد واختلال ضميري بسبب ما لم يدرك فيه بعد وكيفية انخراط الأنا هذه التي لعبت دورا كبيرا في إبراز حيوية ومركزية الحضارة الغربية والإنسان الغربي والعقل الغربي على صعيد الممارسة الأيديولوجية وفي مواجهة المغاير، وفي تعزيز ذلك السرد العتيد الذي يحيل كل مآثرة إلى المركزية تلك.

كما في شعور «مارلو» وهو يصف السود عبر نهر الكونغو «الرمز المغاير معنى ودلالة لنهر «التيمن» (ومن بعيد كان بمقدورنا رؤية بريق عيونهم. كانوا يصرخون ويغنون، وكانت أجسادهم

دلالة في مفهومها، فالظلمة هي نتيجة الحقائق، طمرها، طمس المعالم، إحالة الكينونة المتجلية إلى عدم، أو إلى تصور ثم عقلنته أو وقعنته لاحتكارها. وفي ضوء ذلك يكون (كونراد) هذه المرة الطفل الحقيقي الباحث عن المعرفة، والفضولي، ناشدا لما هو معتم للتعرف عليه. طفولته هنا تتحدث عن وعي متبصر بالمأساة الكونية. كانت رغبته: الضياع (في أمجاد الاستكشاف - ص 11).

هو يجمع في ذلك بين نشوة العالم الفلكي، ورغبة الآثار، وتوثب المغامر بحثا عما يجري للامسة حقيقة أكثر. حديثه عن الوظيفة التي أَرادها في الشركة الاستعمارية هو تقرير لواقع حالة، وإبلاغ عما يحدث (إنهم يريدون بناء إمبراطورية وراء البحار ليصبح لديهم ما لا يحصى من القطع النقدية عن طريق التجارة - ص 13).

والأهمية التي يعطيها للمكان المنشود تفصح عن كثافة معنى (الاستكشاف) إلى مركز قارة بل إلى مركز الأرض - ص 17). وبصد التعامل النقدي مع تصريحات من هذا النوع، قد يذهب المرء في ذلك بتأويلات شتى تصل إلى التعارض التام فيما بينها، كالقول بأن ذلك يعني حرص الراوي اكتشاف أهمية المكان الاستراتيجية وقيمه الاقتصادية وليس التأكيد على روعته وإنسانيته. لكن السياق السردى للنص الروائي يضعنا في إطار ما هو استطلاعي للراوي بقصد إضاءة ما في الطبيعة البشرية الواحدة من ميول ورغبات متعارضة، من خلال سلوكيات حية، ومشاعر متضاربة لا تخفي أصولها الاجتماعية والأثنية أي (يمكن لتخييل سيرة ذاتية أن يكون «صحيحا»، وأن تشبه الشخصية المؤلف،

تلتهم بالعرق المتصبب. وجوههم كالأقنعة الضخمة، ولكن كانت لهم العظام والعضلات وحيوية البرية طاقة حركة عظيمة تشبه في طبيعتها وحقيقتها موجة ساحلية - ص 19).

هؤلاء السود ليسوا همجاً، أو بشرًا منزوعي الإنسانية كما يظن، وكما نتلمس في القراءة السعيدية لنص (كونراد) هذا. ثمة مقارنة مأساوية من العالم المنتهك، عالم الأجساد المرهونة لقوة مستثمرة ومهمشة إنسانيا (كنت أستطيع رؤية كل ضلع من أضلاعهم ومفاصل أطرافهم التي كانت أشبه بعقد في حبل. كان الجميع يضعون ياقات على رقابهم وكلهم مربوط بالآخر بسلسلة... - ثم - إن كلمة أعداء لا تنطبق بأي حال على هؤلاء الرجال. كانوا يسمون مجرمين وقد جاءهم القانون المنتهك سرا مستحيلا من البحر كتلك القذائف ص 22). هذا المشهد لا بد أن يذكر في مأساويته الطافحة إلى جانب ذلك التعريف المرعب والمثير للسخرية بـ (كورتز) في مروة «مارلو» حين اكتشاف حقيقة الوضع.

(ولكن حالما وقفت على طرف التل ذاك تنبأت أنني وفي نور الشمس المبهر لتلك الأرض سأتعرف على شيطان مدع مهترئ قصير النظر ذي حماقة قاسية وكان عليّ أن أقضي عدة أشهر وأن أقطع ألف ميل لأرى بنفسني مقدار خبثه - ص 23).

هل «مارلو» في مشهد كهذا يفصح عما في نفسه من خلال المتصور إمبرياليا؟ أم هو خارجها ومنطلق منها صوب ما هو رحب إنسانيا.

من الملاحظ بجلاء أن النظرة إلى الآخر وبوصفه الآخر لما تتأتى من خلال المعاناة الصارخة التي يعيشها والتي تشكل في

جوهرها إدانة عنيفة، وإن تتم في صمت للذي يراه الآخر فيستبد به، بقدر ما تعلمنا بحركيتها وانفتاحها وكونية بعدها الإنساني. فالذين رأهم، لم يصورهم فتوغرافيا، بقدر ما تداخل معهم، من خلال فذانة الكلمة المبدعة في نقل الحدثي إلى صورة مشهدية بانورامية تشع أسي وفضاعة كونيين (كان واضحا أنهم يموتون ببطء لم يكونوا أعداء ولم يكونوا مجرمين ولم يكونوا أي شيء أُرسي الآن. ألم يكونوا غير ظلال سوداء للمرض والجوع مبعثرة في القتامة المخضرة - ص 24)؟

«كونراد» هل يريد من وراء كل هذا المشهد المتنامي مأساويا التأكيد على لاشيئية من يتحدث عنهم، يروى عنهم ويعزز سلوكات (الآخرين) الاستعمارية بتفعيل المزيد من العنف فيهم، وتجريدهم أكثر من عناصر قوتهم (البدائية)؟

هل تحتاج بلاغة الكاتب السردية المفعمة بالعنف الأبوي، في عالم يرشح العنف بكل أشكاله (إمبرياليا خاصة) إلى كل هذه التوترات والمناخات، ليؤلف العالم المرغوب فيه إمبرياليا، أم ليسقطه من أساسه؟

من الضروري التمعن في البنية الروائية وما الذي يحركها ويحدث علاقاتها، ومداخلها ومخارجها لتكون على بيئة أكثر مما يتم، لنلامس تلك القوى الواقعية المصطنعة، والعوائق العاطفية التي تعمينا عن رؤية التشوهات المترسخة في كينونتنا البشرية بفعل الانقسامات المتمذهبة والمنفعيات المتعددة التسميات والأبعاد.

لا يحتاج تصريح «كونراد» عبر «مارلو» إلى مشرحة فيزيا أدبية نقدية للإمساك بالخفي معنى فيه وهو يقول : (لم أكن لأذهب بعيدا إلى حد القتال من أجل كورتز ولكنني وصلت حد الكذب.

تعلمون أنني أكره الكذب. أمقته ولا أستطيع احتمالاه لا لأنني أكثر استقامة من الآخرين بل لأنه يزعجني. إن فيه عفن الموت ونكهة الفضيلة وهو عين ما أكره وأمقت في هذا العالم وما أود أن أنسى. إنه يشفيني ويسقمني كما يفعل في قضم شيء عفن ص 37).

طبعاً ليس بوسع أي كان فكفكة هذا السرد الكونرادي الجامع بين ما هو شخصي وإنساني، فردي وجماعي، بين ادعاءات الأنا ومصادقية الضمير فيها، بين المراءات الكاذبة، وشجاعة مواجهة الآخرين. بين ما هو مميت رمزا ومعنى حياتيين، وما هو متمسك به فضائليا بالمقابل، بين مكان متشظ، وآخر مفعم بوحدة منشودة لا بد من ارتقاء كوني إلى كل ذلك، حين التحرر من كل مكبوت مسيس، أو نقد مموه، أو تعليق متمذهب، مراعاة ما هو تاريخي في كل ذلك. ليس في عرف «كونراد» الأدبي ورؤياه للعالم المتصور أخلاقية الحق المعلومة، ولا إلغاء للأصلائي كما يروج عنه بقدر ما نتلمس أخلاقية الكابح الإنساني، وتجذيرا لكرامية مواجهة تشوه فيه وجود هويته، وتجرده من كل معنى أصيل.

وهو عندما يتحدث عن سواده وهم مقموعون، مسكونون بالخذلان والقهر واللامعنى، فهذه المشهدية هي تقريرية، إنها تنفذ إلى دواخلهم هذه التي صيرها العنف الإمبريالي إلى فزاعات وخواء بصيغ مختلفة كما في وصفه لهم عبر «مارلو» وهم في جوع وضعف وبؤس جلي ومقاومة سلبية (ولا أدري لماذا لم يدفعهم كل هذا الجوع القاتل إلى الهجوم علينا والتهم طعمنا ولو مرة واحدة. فقد كانوا ثلاثين وكنا خمسة وإن ذلك ليدعشني كلما فكرت به الآن. كانوا

ضخاما أشداء ولا قدرة كبيرة لديهم على تقدير الأمور. شجعان وأقوياء رغم أن بشرتهم لم تعد لامعة ولا عادت عضلاتهم صلبة وجدت أن شيئا كابحا يفعل فعله لديهم في أحد تلك الأسرار الإنسانية التي تحبط الاحتمالات ص 60).

أقول في هذه الحالة لا وجود لأثر بما هو اجتماعي / سياسي في هذا المنحى التحليلي لما دونه أدبيا، ولا قيمة لما هو سايكولوجي لما كشف النقاب عنه وهو يشير إلى القوى الكامنة في نفوسهم، ولا رؤى مستقبلية لديهم وهم يجردون من كل طموح، وقدرة على امتلاك معنى أن يكون الإنسان إنسانا، وصاحب كينونة ثقافية مميزة؟

ثمة أكثر ما هو مبهر في هذه (الأحفورة) الرؤيوية الكاشفة للأسباب التي عرضتهم لصدف التاريخ المبرمجة بالتأكيد إذ ليس من السهل هذا الربط بين الجنوح البشري والجموع الإنساني من خلال رؤية مكثفة، حيث تبرز الكتابة الروائية واقعة تاريخية رمزية تلخص مساحات مكانية بما يشبه الحدث المسرحي أو المسرح، والمعاش من نقطة قريبة جدا.

ليس السود المميزين بالضعف ولادة ولا المؤهلين لأن يلعبوا دور المهمش تاريخيا، ليكونوا موضوعا للتندر، للرحالة والمغامرين وهواة العجائب، وعشاق الثروة عن طريقهم، ثمة أوالية للتفاوت راسخة في ظروف تهيأ لذلك. والاهتمام الكونرادي بضحاياه (رغم الابتذال المعنوي المسرح من كثرة الاستعمال لهذه الكلمة) ليس لاستدرار العطف، أو لتهميش أخلاقية من نوع سادي أكثر وتوليد المزيد من العنف المتعدد المهام إنما يشمل الجانب الآخر، وما بينهما.

رهانها يتحدد بتحدد دورها.

ثمة ما يهزها في العمق، ما يفاجئها بما تقوم به، ما يخرجها من حقلها الإنساني، تحولت إلى شخصية مركبة وربما (ميتا شخصية)، حيث ثمة دور متقلب لا يسير في طريق مستقيم، ولا في متاهات، ولا وفق مهمة محددة الأجل والجغرافية، ولا في حيز زمني، وإنما كل هذه الأمور وحركية الأحداث تعلمنا بما يشبه السرعة ذلك!

وهو (أعجوبة.. إنه رسول الشفقة والعلم والتقدم ويعلم الشيطان رسول أي شيء آخر هو. إننا نريد - ص 35) والأكثر من كل ذلك (كانت أمه نصف إنكليزية وكان أبوه نصف فرنسي. لقد أسهمت لورو بأكملها في صنع كورتز - ص 72) ثم ماذا يمكن القول عن تجواله وحيدا في أعماق الغاية (ص 81)؟ وعن القبيلة التي دفعها لتقديم له طقوس العبادة (ص 83). والرعب الذي يخص شخصيته تجاه المحيطين به من الأصلانيين من خلال سطوته غير العادية (ص 85).

لقد ذهب من أجل العاج من أجل الاستعمار (ص 90) ولكن أساليبه دمرت المنطقة (ص 84) ولعل شعوره بالوحدة ودنو الموت منه من نتائج همجيته المخططة - فكان مآله أن يعيش (الرعب) والصوت نفسه تلاشى (ص 102).

في ضوء هذه المشاهدات التعريفية والتي لا تشبه بطاقات التعريف بالتأكيد، بقدر ما تتجلى لغة تأويلية تتحدى القارئ، ولا تكشف عن سرها لأي كان، نعيش الوضع الانشطاري لـ «كورتز» والخاصية المشعة للنص الكونرادي الذي يوازي خطط الإمبريالية وحضارة الغرب من حيث البناء السردي وفذاعة مكوناتها طبعا. وأسمح لنفسي مرة أخرى

هنا أسمح لنفسي (دون أن أفكر في مدى مشروعية ذلك، أو في نوع من الشعور المؤكد المرافق لذلك ما دام ثمة تبرير أدبي يؤهل له) في أن أقارب المنظور الأدبي في خاصيته «الكونرادية» للعالم الإمبريالي الزاحف ولحامله «كورتز» هذا الذي يكتسب أكثر من قيمة مدمرة على صعيد المهمة الرسولية، هذا الدور الاستطلاعي الاستعماري المدمر خارج حدوده.

فهو ليس مجرد شخصية تؤول في ذاتها، بقدر ما يشغل المساحة الروائية كلها. إنه أكثر من شخصية مفهومية. فهو محط اهتمام الراوي والشخصيات الأخرى التي تحمل أسماء، وتلك التي تكون غفلا منها. وبذلك بقدر ما يكون الرمز الخصب لما حوله، بقدر ما تتنوع وتتعدد خصائصه ويتسع فضاء النظر للتمعن فيما سخر من أجله وما يتحرك عبره.

ثمة أكثر من قول بمثابة التقارير الوصفية والثقافية التي تعرفنا به - فهو (شخص غير عادي ص 26) وهذه العبارة المشعة ذات دلالة تفيض بأكثر من معنى (اللاعادية) لا تفصح عن المتوقع والمألوف، بقدر ما تشكل إعلانا عن حالة نشاز، عن (يوتوبيا) موقعنة، ولا تخلو من طابع إدهاش، وإثارة للفضول وكل ذلك يرتقي به ليكون أكثر من معنى لا يحاط بمكان واحد، إنه المعنى الهارب في التاريخ، ولكنه المفصح عن حضور إمبريالي فيه. والإمبريالية ليست إدراكا، إنما أكثر من المتخيل والمأمول، والمكتشف.

إنه فيزياء وميكرو فيزياء قوى متفاوتة الأبعاد. ويقال عن أنه مريض ومتعب (ص 31). وهذا القول صياغة ذات دلالة تتجاوز ما هو مفهوم فيه مباشرة، فكل شخصية هي مشروع لقول حقيقة ما على الأقل لا تسمى، تستفز كل تأويل ولكن

معنى ودلالة، شعور الكولونيالي أو صاحب مشروع إمبريالي وإنما من يعيش وعيا كارثيا ويفصح عنه كونيا على صعد شتى، من خلال الدمج بين عناصر الحدث المشخصة.

«مارلو» ليس خلف «كورتز» الذي لا يكون بدوره الإمبريالي العتيد الذي يمضي قدما إلى الأمام - فثمة إشراقات معنى في كل خطوة يمضي بها المركب في الكونغو: (النهر) وفي الغابة بكل زخمها ودلالاتها ومناخاتها الأسطورية والقيمة المبهمة، كمناطق عصية على قول كلمة (السر) للغازي / الغزاة: (ماذا كنا نحن، الضالين في هذه البقعة؟ هل يمكننا السيطرة على ذلك الشيء الصامت؟ أم هو الذي سيسطر علينا؟ أحسست كم كان ذلك الشيء الأبكى وربما الأصم أيضا كبيرا، كبير بشكل مقيت - ص 37).

تتابع الأسئلة، يشير إلى قلق مسيطر على النفس، وتوتر يحاصر الذات، ووعي بفضاعة المؤسسة وسخف الأهداف نهاية.

وفي عالم عصي على الامتلاك، عالم هو خارج حدود السيطرة الفعلية رغم العنف الممارس إمبرياليا كنا تأثني ما قبل التاريخ في أرض لبست لبوس كوكب مجهول وكان باستطاعتنا تخيل أنفسنا كأوائل الرجال نستولي على إرث ملعون لقهره فوق شواطئ الألم العميق والكدمنك - ص 51).

إن كل ذلك الاعتراف بما هو مخيف ولا مجد في النهاية يقود إلى التسليم بواقع مغاير ضد ما هو منشود، ف«كورتز» الذي كان يعد مشروعا للتحكم في (المتوحشين ص 72)، والذي كان في حياته خليطا من العقل والجنون والجهل بالتاريخ الذي يتناوله (ص 100)، ويمكن ربطه بحزب متطرف (ص 105) ونتيجته المرعبة: موته

بالانخراط في لعبة القراءة التأويلية كأى قراءة أخرى لسواي - (قلب الظلام)، هذه الرواية التي تعلو على أي نقد إحصامي قطعي أو كل قراءة تدعي امتلاك سرها بنوع من الاعتراف الديني الإلزامي، وذلك من خلال مشهديات أخرى تتكامل مع ذكرنا، عندما أقوم بمثل هذه المحاولة الأخرى، فهي تشكل حلقة تأويل متصاعدة وموسعة ومعقدة (قدر المستطاع) للحلقات الأخرى، حيث تخص ما هو جماعي وحتى مشهدي تكون الطبيعة عنصرا رئيسيا فيها.

فثمة حضور أرواحي في الرواية، يعبر عن طقوسيات (لاطقوسية واحدة) يتقن «كونراد» لعبتها ويدرك أهميتها في مرجعها الثقافي والسيكولوجي بالنسبة للأصلانيين أو الأهليين. كما في لقاء «مارلو» بمدير المكتب التجاري - ولكن لماذا العمل في المكتب هذا؟ (كان الشعور الحقيقي الوحيد هو الرغبة في التعيين بمكتب تجاري حيث يمكن الحصول على العاج، ليتمكنوا من الحصول على نسب من الأرباح، من أجل ذلك تأمروا وافتروا وحقدوا على بعضهم بعضا لكن أحدهم لم يرفع خنصره ليعمل بجد - ص 34).

ثمة إضاعة للحدث وخلفيته، وتشكيل بانورامي له، من خلال هذه الحركة التي يبدو أو يظهر (بصورة أدق) أولئك الذين يعملون في المكتب التجاري الاستعماري الطابع بقصد النهب والسلب، ولكنهم يدركون حقيقة العالم الذي يريدون استثماره على صعد شتى، وصعوبة مهمتهم بقصد الغنى وليس صراعهم مع بعضهم بعضا سوى التعبير الأمثل عن خلافاتهم الداخلية وخوفهم مما هم فيه. وليس شعور «مارلو» وهو يقوم في الغالب بسررد قصته، وهي قصة تتجاوز

الإمبريالية التي يحتفي بها «كونراد» وقد كتب عنها منذ بزوغها قبل أكثر من نصف قرن، بقصد تبيان فظائعها وما تحدثه من خلل بنيوي في المنطق الإنساني الواحد - ولذلك تصح مقولة «أرنولد كيترل» حول هذه النقطة (أريد فقط أنؤكد على أن انشغال كونراد بالإمبريالية ليس هما عابرا بل مركزي في عمله كله، الذي هو تقديم الإنسان ككائن اجتماعي عرفته (91) (7).

سعيد يقرأ «كونراد» قراءة أخلاقية موجهة، حين يحيله إلى مشروع، أو موضوع للانشغال به على سعيد معتقدي غالبا - فالهاجس المعتقدي: الإيديولوجي شاغل كل المنظومة الفكرية السعودية، والغرب يشغله كدار حرب على أكثر من سعيد، دار يسكنها الأعداء، وحتى أولئك الذين يسكنون في الدار نفسها ولم يحاربوا بشكل ما، أو يجاوروها مصابون بلوثة الجغرافية الجهوية كمعنى سياسي صارخ كما رأينا في (الاستشراق) وفي صفحات مختلفة. وبالنسبة لي فإن قراءة (الثقافة والإمبريالية) تفصح عن هذا الهاجس بأكثر من معنى، حيث يتعامل «سعيد» مع معايير من نوع خاص، هي التي تكون أدوات حفرة للكشف عما يرد له، ولتأكيد أخلاقية المغيرة ولكن الاتهامية هنا، فهو ساخط على كل إشارة إلى انتماء جغرافي، أو مذمة لجهة جغرافية بالنسبة لمنتم إلى جهة جغرافية مختلفة ومحاكم لها، وكاشف عن الشاذ والنشاز فيها، أو عن النظرة المركزية المهيمنة لما هو إنساني، وبشكل خاص حين يكون الأدب (الرواية تحديدا وما تبقى مجرد رتوش ومواضيع رغبةية هي وسائل لإيضاح ولتوضيح نقد الرواية) هو الحقل الاستعراضي ومجال

الفضيل، وهو يعيش الرعب، وطمأننة «مارلو» لخطيئته أنه لفظ اسمها كذبا مفصحا عن أكاذيب السرد الإمبريالي إعلاميا (ص 112) .. إلخ، كل ذلك يشكل مجموعة خيوط متشابكة: شبكة عنكبوت أسطورية تلتف حول العنكبوت نفسه - فالتناقضات التي ولدتها الإمبريالية هي إفرازات سلاسل العنف المتميزة بها لاحقا. فكيف نستطيع بعد الذي تقدم محاكمة «كونراد» من خلال قراءة رغبية لا تخفي طريقتها الإنتقامية للنيل منه؟ ما أفعله هنا ليس شهادة حسن سلوك مقدمة للروائي، ولا دفاعا عنه، فهو ليس متهما ولم يكن النقد (النقد للنقد)، في حقيقة أمره ومعناه المشغول به تبرئة لزمة كاتب أو شخص أو حقيقة ما، أو وثيقة إدانة مادية توقع بالكاتب أو الشخص مثلا، فالنقد أو الأدب وما يكتب عنه خارج الأسوار القضائية. فكل نص يكتب في فضاء مفتوح على أكثر من قراءة وحالة تأويلية خاصتين - وليس ما تقدمت به ردا على «سعيد» في نقده المبدع أولا وأخيرا، وإنما هو تأويل في سياق تأويل كان، ومقاربة ذات خصوصية زمكانية وثقافية للرواية المذكورة!

القراءة السعودية هي في الحالة المذكورة تدخل أرشيف القراءات للأدب الكونرادي ومن بابها العريض، ولكنها في حقيقة نهايتها تغدو نصا معرضا لقراءة تستنطق الأبعاد المعنوية والإدارة النقدية المعتمدة فيها.

العلاقات التفاوتية على الصعد كافة لا تفصح عن ضرورة تأكيد لها، لشرعنة السيطرة من قبل القوى على الضعيف، بقدر ما تجلو هنا ذلك التبرير المرغوب فيه ولإعطائها هي ذاتها صبغة فطرية، وللسيطرة صبغة قانونية مقدسة، ووفق هذا التبرير أو شرعنة القوة تبرز سلطة

العمل هو الناقد المساح والمنقب عما يلزم، إذ تبرز الرواية غالبا مدانة لجهويتها فقط، وفي هذه الحالة تفقد الرواية ذاتها روايتها (كعمل فني يخترن رؤى مختلفة اجتماعيا) والروائي يغدو أشبه بالمنظر المعتقدي ولعل (الاعتقاد بالقدرة على تفسير السلوك الانساني في تفاصيله تفسيراً نفسانياً أو سوسولوجياً، يعني عدم الاعتراف بواقع كون علم النفس وعلم الاجتماع متعلقين بنظرة ما، وأن هذه النظرة متعلقة ببعض الوضعيات) (8).

لا أتحدث عن وجود نزعة عدوانية كامنة في العمق النفسي لنا قدنا العتيد، وإنما أتحدث عن طبيعة العلاقة الثقافية (وهي سوسيو ثقافية صارمة المنهج والتطبيق) التي يقيمها مع موضوعه، حين يؤكد لجيته من ناحية، ولكن لكي يؤكد مكره الأدبي، وخبثه الدلالي، وحقده المموه، وليضاعف مما هو فيه تأمرها من ناحية ثانية.

وهذا التطابق بين لغة السرد الروائية والثقافة في إطارها الإمبريالي أو بين الثقافة وقد اكتست الثوب الإمبريالي والإمبريالية كسلطة تفرز عنفاً وتقيم تفاوتاً قيمياً وأعراقياً بين البشر، هو الذي يتحكم في رؤية ناقدنا الموضوع، أو للكتاب الذين يتناولهم بالدرس والتحليل، حيث يخرجهم إمبريالي الهوية أو الانتماء بنوع من القبرية التي لا ترحم.

لكن السرد تنوع، وهو في تجليه على صعد مختلف ليس المهمور بما هو إمبريالي - فالألم حين تكون سرديات، تكون هذه تنوعاً في مآلاتها وفضاءاتها وفي تصوراتها القيمة، حيث لا تتحدد بميكانيكية ملاحظة، كون الأمة نفسها خارج توصيف سردي أحادي المعنى. أما في المجال الروائي فالسرد يتخذ

أشكالاً شتى تجمع بين المواربة وتمويه المعنى حيناً، أو المباشرة والخطابية حيناً آخر أو الواقعية في سياقها التشويقي والتحريري التعبوي حيناً ثالثاً، وقد ينبنى هذا السرد على لغة مزعجة لذات الأمة المؤسسة، ومن خلال قوة فاعلة ومنظمة وضاعطة تحتكر الحقيقة المجتمعية وتقود الآخرين بالعنف والإكراه.

لكن الحقيقة تظل باستمرار المعنى المعطى لها، أقوى من أن تتوضع في توصيفات معتقدية شائنة وسرطانية أمرة. فثمة دائماً ما يعطي الحقيقة القيمة المتجددة التي تغذي الباحث عنها لما من شأنه بناء عوالم تتجاوز المؤلف (لأن السرد نفسه متخيل كذلك) (9) حسب تعبير «تودوروف» وهذا يمنح الحقيقة التي تتخلل ثنائيات وطيات كل قول قيمة مغامراتية، وجاذبية إلهامية، واستقطاباً بقصد مقاربتها أكثر ولكن دون إمكانية امتلاكها، وعلى مستوى التشكيل الروائي والشخصية العائشة في مجتمع الرواية، تنعدم هوية ذات علامة فارقة لمعينة سايكولوجيتها وتحديدها وظيفياً بدقة وفي الزمان بالمعنى الجغرافي والفيزيائي، فثمة معان لا يقبض عليها، فيها تسخر من كل مدع بأنه اكتشفها، وبالتالي وعلى طريقة التحري البوليسي أنه استطاع وضع استمارة بذاتيته وخاصة في رواية عوالم عصية على الكشف عما فيها من رموز ودلالات بالطريقة التي قدمت بها وفيها في (الثقافة والإمبريالية).

ثمة شعور يملكني ليس هو الحدسي بالتأكيد وإنما المترتب على قراءة «سعيد» لشخصية «كونراد» بالذات هذه القراءة تتناول مبدع (قلب الظلام) من موقع الندية المشاكسة والمقلقة

- 1- صدرت الطبعة العربية بترجمة وتقديم كمال أبو ديب عن دار الآداب بيروت ط 1 - 1997 - والإحالات المرجعية المرقمة ضمنا تخص هذه الطبعة المذكورة.
- 2- باختين ميخائيل: الملحمة والرواية «دراسة الرواية، مسائل في المنهجية» ترجمة د. جمال شحيد - معهد الإنماء العربي - بيروت ط 1 - 1982 - ص (63)
- 3- انظر إدوارد سعيد: العالم، النص، والنقد - في مجلة (العرب والفكر العالمي) العدد السادس - 1989 - ص (139) وهو الفصل الأول من كتابه المذكور بالاسم المدرج نفسه في المجلة.
- 4- راجع بحثه المذكور في (العرب والفكر العالمي) العدد السادس - ص (41)
- 5- كونراد، جوزيف: قلب الظلام - ترجمة نوح حزين - دار ابن رشد بيروت - ط 1 - 1979 - والأرقام الموجودة في داخل الأقواس بدءاً من هذا الهامش تشير إلى صفحات الرواية هذه.
- 6- لوجون، فيليب: السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي - ترجمة وتقديم: عمر الحلي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 1 - 1994 - ص (38).
- 7- كيتل، ارنولد: مدخل إلى الرواية الإنكليزية - ترجمة هاني الراهب - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق 1977 م - 2 - ص (85).
- 8- أنظر مقال رينيه بوفرس - علوم الإنسان والفلسفة - في مجلة (العرب والفكر العالمي) - العدد السادس - 1989 - ص (99).
- 9- تودوروف، تزيفيتان: الأدب والدلالة - ترجمة: د. محمد نديم خشفة - مركز الإنماء الحضاري - حلب - سوريا ط 1 - 1996 - ص (87).

والاستجوابية، قراءة تحيل المقروء إلى موضوع مفرغ من القوى النابذة لكل حكم قطعي - فإذا كان «كونراد بولوني الأصل وإنكليزي الجنسية، وهو الذي أوجد «مارلو» في روايته، ليتحدث باسمه بصورة ما، ولكن ليس على طريقة التقرير الصحفي عن واقعة ما، وإنما بطريقة أعمق من كل ذلك يتداخل فيها الانتربولوجي والاجتماعي والسيكولوجي والجغرافي والمعتقد، تجعل الأنفاس لاهثة حين متابعتها، وتفتح المجال واسعا لولادة وتجلي أكثر من تأويل وتفسير، فإن «سعيد» الفلسطيني الأصل والأمريكي الجنسية يدخل معه في مواجهة، حيث يستجوب فيه انتماؤه الثقافي، ويحاكمه من خلاله، إنه يتحدث عن نفسه بالذات (سعيد المقصود هنا) موضحاً موقعا وانتماؤه المعاكس، ويكون «كونراد» اكتشافه بالتالي دون أن يتأنى ولو قليلاً لملاحظة الفارق الكبير بين العمل الأدبي ومثاهاته المعنوية، وخاصية الزمن البدعي - «مارلو» اكتشاف «كونراد» ولكنه في الوقت نفسه لا يكون «كونراد» فقد تغدو الشخصية الروائية في عمقها الفني مفهومة تتجاوز شهرة شخصية (خالقها)، «مارلو» شخصية روائية لا تتطابق مع «كونراد» فلها استقلاليتها باعتبارها تنتمي إلى عالم رمزي و «كونراد» ليس اكتشافاً سعيداً، وهو الذي - وكما تقدم - يخرج على ما قدمه «سعيد» مقارنة نقدية، فثمة إنسانية طافحة مشعة بأخلاقية المعنى المهدور من قبل قوى ظلامية لا ترتحن لزمن معين، بقدر ما تخاطب فينا ذلك الإنسان الآخر المهمش، ولكن اليقظ والمتحرر من كل وصائية.

البنية الزمنية في خماسية



• سعيد بوعبيطة - المغرب

ARCHIVE

على الرغم من تشعب الدراسات والآراء حول هذا المكون / الزمن، فإنه لا يخرج عن كونه عنصراً من العناصر الأساسية لفن القص.

ثمة أزمنة متعددة: زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة، أزمنة داخلية بالنسبة للنص السردي وأخرى خارجية.

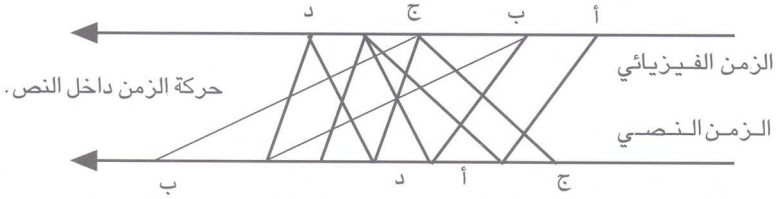
إن زمن النص الداخلي، زمن تخيلي مرتبط بنظامه الداخلي. يعتمد مفارقات زمنية. تخلخل ذلك التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي. هذا الأخير المكون من: الماضي، الحاضر، والمستقبل. إلا أن هذا الترتيب، يعرف - داخل النص - انزياحات عديدة. ليصبح زمناً متقطعاً / Discontinuity (1). إن النص السردي، يعتمد أساساً إلى أحداث ماضية. هذا الماضي، يتكون إما من مادة تاريخية أو قصة حياة معينة.

إلا أن هذه الأحداث الماضية، يتم ترهينها داخل الخطاب.

فتصبح حاضراً على المستوى النصي (2). وعلى الرغم من أهمية عنصر الزمن، فإن النقاد لم يهتموا به إلا مؤخراً. إذ لجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما، مثل: فلاش باك، المونتاج، التقطيع، الخ... وبذلك يكون الحاضر، ذلك الزمن الذي تحيط به باقي الأزمنة. لتجعله يعرف التواءات وتعرجات.

إما برجوعه إلى الوراء عن طريق الاسترجاع / Analepse. أو تمطيته إلى

الأمام، عن طريق الاستباق / Prolepse. وتبين العلاقة بين الزمن الفيزيائي والزمن النصي من خلال مايلي:



يذهب الشكلاونيون الروس، إلى كونهم من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب والنقد. ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة (3). والشيء نفسه، نجده في النقد الانجلوسكسوني. خاصة مع برسي لوبوك / P.lubbock. إلا أن النقد الفرنسي، أكثر من غيره دقة وانتاجاً في هذا الجانب. وعلى رأسه الناقد رولان بارت / R.Barthes. الذي أثار قضية الزمن في سياق حديثه عن الكتابة الروائية في كتابه - درجة الصفر للكتابة / Le degre Zero de L'ecriture إذ تناول العلاقة بين الرواية والتاريخ والماضي البسيط / Le Passe Simple. باعتباره أساس الحكى (4). وقد أكد هذا التصور، في مقدمته حول التحليل البنيوي للسرد. المتضمن في مجلة: Com-municaTions.. وفي المجال نفسه، تحدث ميشال بوتور عن أهمية الزمن الروائي واختلافه عن الزمن الوجودي.

أما الناقد تودروف / T.Todorov، فيرى بأن أهمية الزمن تكمن في التفاوت الحاصل بين زمن القصة / Histoire وزمن الخطاب / Discours. حدد على إثرها مجموعة من المفاهيم والأدوات الإجرائية التي، تمكّن من ولوج النص السردى. أهمها: الإستباق، الإسترجاع، الوقفة، الحذف، الخ... إن التصور نفسه، نجده عند الناقد جيرار جنيت / G.Genette. يمكن أن نتحدث بصفة عامة وبشكل مبسّط - عن حركتين أساسيتين للسرد الروائي من حيث البنية الزمنية:

أ. سرعة السرد: حيث يتم اختزال زمن الحكاية وتقليصه.

ويتمثل أساساً في: الخلاصة / Sommaire، الحذف / Ellipse، الخ....

ب. تعطيل السرد: حيث تتجه الأحداث ببطء. تكمن أهم صيغها في: السرد المشهدي / Scenique، الوقفة / Pause، الخ...

سنحاول الكشف عن هذه التمفصلات الزمنية في خماسية مدن الملح والبحث عن تجلياتها.

✽ النسق الزمني في الخماسية:

تبدأ هذه المفارقة الزمنية، بترتيب أجزاء الخماسية (قبل أن نلج عالمها النصي). فهي تتموقع كالتالي:

(1) التيه، (2) الأخدود، (3) تقاسيم الليل والنهار، (4) المنبت، (5) بادية الظلمات.

أما الزمن على مستواها النصي، فيعرف انزياحاً. يبدأ السرد من الجزء الأول / التيه من الوسط. ويتقدم إلى الأمام في الأخدود. ثم يعود إلى الوراء في - تقاسيم الليل والنهار - والقسم الأول من - بادية الظلمات - ثم يعود إلى الزمن القريب في بادية الظلمات - والمنبت - لينتهي في - بادية الظلمات... ويصبح الترتيب الداخلي للخماسية كالتالي:

تقاسيم الليل والنهار - بادية الظلمات التيه بادية الظلمات الأخدود - المنبت بادية الظلمات.

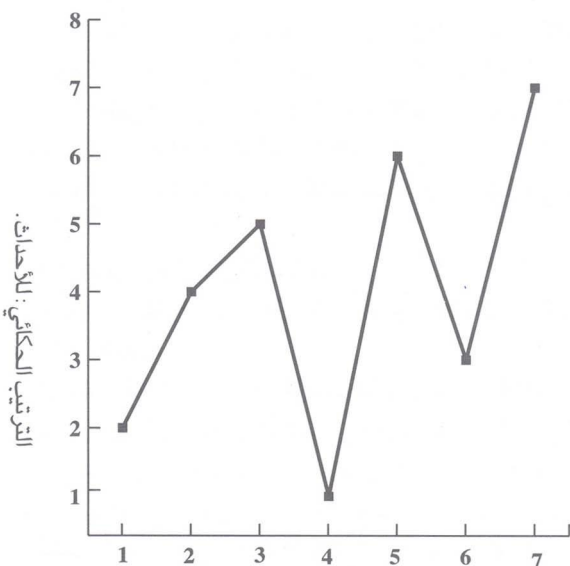
إن النصوص السردية الكلاسيكية، تعرف خطية على مستوى ترتيب الأحداث. إلا أن هذه الخطية، تعرف تقطيعاً والتواءات حتى في النصوص السردية البسيطة (5). ذلك أن ظهور أكثر من شخصية في المسار السردية، يقتضي نوعاً من الانتقال.

نبين هذا التذبذب من خلال هذا المقطع المأخوذ من رواية - التيه - : «من أوائل الأعمال التي أقدم عليها الدباسي (1) ولا بد أن يكون قد فكر في الأمر منذ كان في حران المرة السابقة واتخذ قراراً بذلك (2) الزواج بحرانية (3) إذ ما كاد الأسبوع الأول ينقضي والحياة تموج وتتغير كل يوم (4) والدباسي يخلق نوعاً من التماسك والاستقرار بين الحرانيين (5) وفي إحدى الليالي التي ضمت أكثر الرجال، وبين الجد والمزاح (6) أو كطريقة لخلق المزيد من الثقة والارتباط بين المقيمين وهذا الوفد الجديد (7)». التيه، ص: 246.

يتجلى هذا التذبذب الزمني بين النسق الخطي في السرد والنسق الزمني لوقوع الأحداث كالتالي:

التسلسل الزمني للأحداث في الحكاية - ترتيبها في النص

- 1) فكر في الأمر منذ كان في حران..... 2
- 2) الأسبوع الأول ينقضي..... 4
- 3) الدباسي يخلق نوعاً من التماسك..... 5
- 4) من الأعمال التي أقدم عليها..... 1
- 5) في إحدى الليالي..... 6
- 6) الزواج بحرانية..... 3
- 7) لخلق مزيد من الثقة..... 7



نلاحظ من خلال هذا المقطع، تلك المفارقة الزمنية بين زمن الحكاية (واقعية أو خيالية). وزمن الخطاب. المرتب داخل النص بشكل مغاير للأول. لأن هذا البناء المصغر، يوضح مدى تداخل الأزمنة.

نبين - كذلك - هذه الخلطة (حركة الزمن) من خلال هذه الخطاطة / Croquis:

الترتيب السردى للأحداث

إن النص يحدث بلا انقطاع، فوضى في ترتيب الأحداث.
والشيء نفسه، نبينه من خلال الجزء الخامس / بادية الظلمات.
«أما هاملتون الذي طرد من السلطنة (1) بعد بضعة شهور من استلام خزل للسلطة
(2) وبعد أن سافر فنر إلى الخارج للراحة والعلاج (3) رغم توصيات السلطان الراحل أن
يكرم الرجال... الذين ساهموا بإقامة السلطنة (4) فإن قرار خزل كان حاسما وسريعا
(5) قال لزيد الهريدي:

.. هذا إذا تركناه يسرح ويمرح، من ديرة للثانية (6) تراه يحوسها علينا (7)». ص: 215.
وتبين هذا التداخل من خلال مايلي:

التسلسل الزمني للأحداث في الحكاية ترتيبها في النص

- 1- توصيات السلطان الراحل.....4
- 2- استلام خزل السلطة.....2
- 3- قرار خزل حاسما.....5
- 4- قال لزيد الهريدي: إذا تركناه يسرح ويمرح.....6
- 5- بعد أن سافر فنر.....3
- 6- هاملتون الذي طرد.....1
- 7- تراه يحوسها علينا.....7

إن هذا التقطيع الزمني، يأتي بواسطة الاسترجاع (العودة إلى الوراء)، الاستباق
(القفز إلى الأمام) أو سرعة السرد وببطئه.

أ. الاسترجاع / Analypse:

يعود السارد - من خلالها - إلى بعض الأحداث الماضية. ويسردها في لحظة لاحقة
لحدوثها. يعتمد الاسترجاع على الماضي

سواء القريب منه أو البعيد. من ثمة، برزت أنواع مختلفة من الاسترجاعات.

1- استرجاع خارجي: يرتبط بخارج الحدود النصية للرواية.

نقرأ في رواية التيه «إذا كانت مغامرات سابقة للدباصي قد نجحت حين اشترى رعية
غنم ذات مرة. دون أن يكون في جيبه ثمن رأس واحد. وكيف أنه باع الرعية في اليوم
التالي وربح مبلغا لم يحلم به». ص: 243.

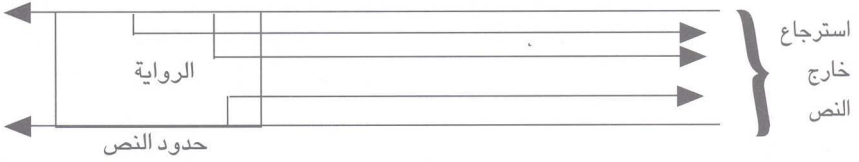
والشيء نفسه، بالنسبة لشخصية أكوب «في هذه الفترة، عرف أن أكوب جاء من
حلب. لكنه ولد وراء الجبال (...). فقد أباه وأمه وأكثر أفراد عائلته في تلك المذابح.

جاءت به جدته إلى حلب وفيها عاش». التيه، ص: 450 إن وظيفة هذا الاسترجاع
الخارجي، غالبا ما ترتبط باضاعة شخصية معينة. لكن على الرغم من ارتباط هذه
التقنية بالرواية الكلاسية، إلا أنها انتقلت إلى الرواية الحديثة. فظلت، وفيه لهذا التقليد
السرد (6). وفي رواية - بادية الظلمات - نجد هذا الاسترجاع بشكل جلي. خاصة عند
تناول شخصية معينة: وداد الحايك، الدكتور المحملجي.

يقول السارد: «وداد الحايك، أو - أم الأولاد - كما يحب الحكيم أن يسميها. ليست
سليمة عائلة عريقة كما يطلق عليها محمد عيد. فهي البنت الأخيرة لوجدي الحايك. ذلك
الرجل الذي تعب من كثرة التنقل بين المهن والأماكن.

إلى أن استقر في طرابلس. وفي طرابلس حيث بدأ الدكتور صبحي ممارسة المهنة». بادية الظلمات، ص: 47. لكن هذا الاسترجاع، يتقلص بشكل جلي في الجزء الرابع من الخماسية/ المنبت. لكنه يتجلى أكثر في الجزء الثاني/ الأخدود والجزء الخامس/ بادية الظلمات. نقرأ في هذه الأخيرة، ص: 102 «قبل سنوات طويلة التقيت بمغني تركي. جاء على سفينة. وكان بيننا ابن حلال يترجم ويفسر ومنه صوت ومني صوت... وإلى الصبح. وكل ليلة، ما دامت الباخرة في الطريقة. غني. كنا أول ليلة غني وحدنا، بآخر ليلة مازل أحد إلا وغنى، والناس إلى الصباح».

نبين تقنية هذا الاسترجاع - خارج نصي - من خلال ماييلي:-

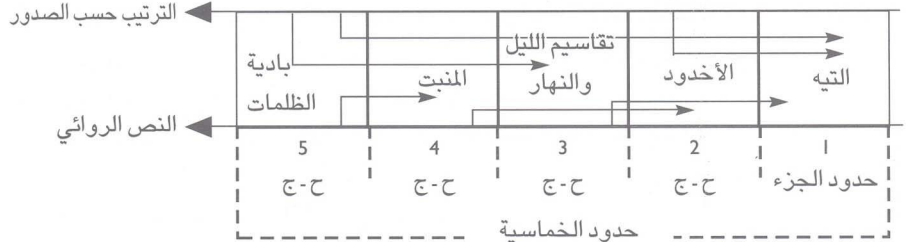


إن هذا الخروج الحداثي عن حدود النص... يخلق تلك المفارقة السردية. هذه الأخيرة حسب جيرار جينيت «تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة - الحاضر - أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة» (7).

استرجاع داخلي: لا يتجاوز الحدود النصية. يستخدم لربط حادثة من الحوادث السابقة المماثلة لها. إن هذا النوع من الاسترجاع، وارد في الخماسية أكثر من النوع الأول/ الخارجي. نقرأ في الجزء الأول/ التيه، ص: 56 «حتى كبر الخوش وأصبح أقرب إلى الرجال. والأم التي صبرت واحتملت وجدت في الرجل الجديد، الشجاع القوي. والذي ينظر إليه أهل الوادي باكبار، سلوتها (.....) كل هذا جزء من تاريخ الوادي الأقرب إلى النسيان».

وفي الجزء الثاني/ الأخدود، نقرأ «وإذا كان الحكيم راوده بعض الخوف خلال المرحلة الأولى - أن لا يستطيع حماد تدبير المسألة - وصرف معه، بالتعاون مع بعض الأمريكيين المقيمين. وبعض الذين لمهمات محددة، وقتاً طويلاً أولاً في اختيار العناصر (.....) فإن السرعة التي أثبت فيها حماد قدرته وكفاءاته لفتت نظر الحكيم». ص: 137. إن السرد الإسترجاعي قد يكون داخل نص روائي واحد. أو نصوص روائية مترابطة. كما هو شأن الخماسية. حيث الأحداث تربط الأجزاء فيما بينها. وكذا الشأن في ثلاثية نجيب محفوظ: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. إذ على الرغم من أن الأجزاء تأخذ تتابعاً زمنياً في تصنيفها، فإنها على مستوى الأحداث، تعرف نوعاً من التداخل.

نبين هذا الإسترجاع الداخلي/ النصي، من خلال الخطاطة التالية.



تشير هذه الأسهم إلى الإسترجاعات الممكنة بين أجزاء الخماسية. تأتي أهمية الإسترجاعات في خماسية مدن الملح، من كون هذه الأخيرة غنية بالأحداث والشخصيات. جعلها - ذلك - أقرب إلى البعد الملحمي بكل تجلياته. إذ لا تكاد تنتهي من قراءة الأجزاء الخمسة، حتى تجد نفسك أمام عالم متكامل وبعد إنساني بكل مستوياته. مما يجعل منها مجالا خصبا لجل التقنيات السردية. إن ترابط الأحداث، يعطي للاسترجاع أهمية كبرى. مما جعلها تبرز بشكل جلي:

* في رواية - التيه - نذكر مايلي:

استرجاع يتعلق بشخصية:	نصي	خارج النص
-	105	16
جازي الهذال	-	56 - 55
أم الخوش	117	--
وادي العيون	122	108
أهل الوادي	124	--
-	127	--
عائلة متعب الهذال	151	--
عائلة متعب الهذال	--	--
وضحة	--	--
فواز	--	164
صويلح	--	185 - 184
الخوش	--	254
أهل حران	--	486
غافل السويد الحكيم		

* في رواية - الأخدود - نذكر مايلي:

استرجاع يتعلق بشخصية:	نصي	خارج النص
-	45	5
السلطان خريبط	-	-
وداد	-	47
وداد	-	49
صبحي المحملجي	-	54 - 53
وداد	-	69
الأمير خزل	71 - 70	--
خالد المشاري	-	102
عبدالعزیز الغامدي		

ب - الإستشراف / Prolepses:

يدل على كل مقطع حكائي. يسرد أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها (8). أما على المستوى الوظيفي، فتعمل الإستشرافات على تمهيد أو توطئة لأحداث متوقعة الحدوث. وحمل المتلقي على انتظارها. وقد تأتي على شكل إعلان / Annonce، عما

ستؤول إليه مصائر الشخصيات: موت، مرض، زواج، فقر، الخ... يسمى جيران جينيت هذه الإستشرافات، بالإستشرافات الخارجية (9). تميزا لها عن الاستشرافات التكميلية التي تملأ... فراغات حكاية فقط. وعن الإستشرافات التكرارية / Prolepses repetitives. إن أهم خصيصة لهذا النوع من السرد، تكمن فيما تقدمه من معلومات غير يقينية. ما لم يتحقق الحدث. إن هذا ما يجعل الإستشراف حسب فينريخ / Weinrich، عبارة عن شكل من اشكال الإنتظار (10). إلا أن الإستشراف حسب جينيت، يكون أقل ورودا بالمقارنة مع الإسترجاع. إن الشيء نفسه نلمسه في الخماسية. بحيث يأتي عن طريق التشوف كما هو الشأن مع شخصية نجمة المثقال «نجمة المثقال، عرافة الحدرية وما جاورها. قالت لما سئلت عن متعب الهذال إنه لا بد عائد (...). وحين يعود، ستكون عودته كريح السموم» التيه، ص: 128. وقد يأتي الإستشراف على شكل حلم. كما نجد عند شخصية جوهر التي تحلم بالسيطرة على العمال «كان يتقلب في فراشه، كان يتصور العمال وأهل حران يتقدمون نحو المعسكر. وتراءى له رجاله الذين أرسلهم في الليل يصطدمون مع المتظاهرين فتسيل الدماء». التيه، ص: 557 والشيء نفسه، بالنسبة لشخصية وداد الحايك التي تحلم بلقاء السلطان «خلال نومها، حلمت أن السلطان جاء. وأنها تقف بين يديه. كانت خائفة أول الأمر. أما عندما ضحك كالحصان. فقد ابتسمت ولما ضحك أكثر من قبل. ضحكت معه. وحين مد يده إلى ذراعها عند الكشف وكأنه يجس اللحم. فقد شعرت بنشوة». الأخدود، ص: 487، 488. إن هذه الإستشرافات لا يتحقق إلا نادرا. فمثلا حلم شخصية جوهر الذي تحقق عند مظاهرة العمال والاصطدام مع الجنود «أكد كثيرون أن صوت الرصاص امتزج امتزاجا كليا بزغاريد خزنة الحسن...»، التيه، ص: 570.

وقد تختلف مدة تحقق هذه الإستشرافات من الواحدة إلى الأخرى تبعا للمسار السردى. حلم جوهر - مثلا - تحقق في وقت قريب:



إن هذا النوع من الإستشراف، قليل بالمقارنة مع الإستشرافات الأخرى التي لا تتحقق. فحلم شخصية وداد الحايك، لم يتحقق إلا في مخيلتها والشيء نفسه بالنسبة لعودة شخصية متعب الهذال. في حين يتحقق حلم أم الخوش المتعلق بعودة ابنها الخوش «اسمعوا يا أهل الوادي: المنام ما يكذب. جاءني ثلاثة ملائكة. كانوا في ثياب بيضاء. وقالوا: الخوش يكون هنا يوم الخميس...»، التيه، ص: 57. ليتحقق هذا الحلم / الإستشراف وسط النص الروائي «فهذا الذي غاب سنين طويلة دون رسالة أو خبر، والذي أدى إلى جنون تلك العجوز ثم موتها في اليوم الأخير بوادي العيون (000) كان مجيء الخوش مفاجئا...» التيه، ص: 163.



ومن الإستشرافات التي تحققت على المستوى السردى، ما يتعلق بشخصية الأمير
فنر وتفكيره في الإنقلاب «ماذا لو فشلت المحاولة؟ وهؤلاء الذين تحدث معهم، اتفق
معهم.

ماذا لو نقلوا لخرزل ما يفكر فيه ويخطط له». بادية الظلمات، ص: 228. تتوزع هذه
الاستشرافات داخل الخماسية كالتالي:

الرواية	عدد الاستشرافات	المحقق منها	غير المحقق
التيه	13	5	8
الأخدود	14	3	11
تقاسيم الليل والنهار	6	2	
المنبت	5	0	4
بادية الظلمات	7	3	5
			4

إن أسلوب الإستشراف عامة، قليل في الخماسية. وفي الرواية عامة. إن هذه الندرة،
ترجع إلى وعي الكاتب بأهمية الطرق الفنية باعتبارها مظهرا من مظاهر تدخل المؤلف.
هذا التدخل الذي يصبح - أحيانا - سلبيا. لأنه يحمل آثار السرد الشفوي. كما أنها
تتناهى مع فكرة التشويق، التي هي العمود الفقري للنصوص السردية.
إن عبدالرحمن منيف، يقترب في الخماسية من خلال صيغة الإستشراف من المنحى
الواقعي. يرجع ذلك إلى زخم الأحداث التي تعرفها - مدن الملح - والتغيير المستمر في:
الإجتماع، الفكر، السياسة، الإقتصاد. مع هذا التحول، يصعب التكهّن أو التنبؤ وسط
هذا التحول المجتمعي. وقد ترجع هذه الضبابية في رؤية المستقبل، إلى طبيعة - عالم مدن
الملح - طبيعة غير مستقرة تجعل الزوال والتلاشي - على الرغم من أن البنية الروائية،
تتجه كلها نحو الكشف عن تلك التحولات. إن عناوين الخماسية، تشي بهذا الزوال
والغموض. فالعنوان الرئيسي - مدن الملح - يستدعي في أذهاننا، الهشاشة وسرعة
التلاشي. أمام أي اختلال طفيف في مقومات وجود هذه المدن. أما عناوين الأجزاء،
فتتبع هذا العنوان الرئيسي. فعنوان الجزء الأول / التيه، يدل على الضياع، الإغتراب
والهشاشة.

وفي الجزء الثاني / الأخدود، فتدخل موران عالم الضيق والظلمة التي لا تكشف عن
شيء. وفي الجزء الثالث / تقاسيم الليل والنهار، فهي عزف من ذاكرة السارد. وعودة
إلى البدايات الأولى. ثم الجزء الرابع / المنبت، وهو المقطوع عن جذوره. الزائد وغير
المرغوب فيه. تنوع على العدائية. وهي عدائية المنفى. وبعد ذلك، نستقر عند الجزء
الخامس / بادية الظلمات.

إذ على الرغم من التحول، ظلت ملامح الصحراء ثابتة.
لكنها ليست صحراء مشرقة فسيحة. بل مظلمة بالخراب.
إن ندرة الإستشرافات، قد تجد مخرجا لها، في هذه الدلالة العامة لمدن الملح. دلالة
تشى بالغموض والتحول غير المعلن.
ونستشف ذلك كذلك من نهايات الأجزاء:

١ - التيه «وضحك بحزن وأصاف :- تفاعلوا بالخير... لكن لا أحد يعلم بالغيب». ص : 582.

2 - الأخدود «واستمرت موران تسمع وتوقع وتنتظر!» ص : 619.

3 - تقاسيم الليل والنهار «وهذي موران بالها طويل . تحمل وتحبل . لكنها أبدا ما تنسى . وما هو بس كذا . ما تستعجل ، فإذا كانت اليوم بهذا الشكل ، ما أحد يدري شنهو يصير باكر أو اللي عقبه». ص : 402.

4 - المنبت «واغلقت بوابة القصر ، واتجه شايح السحيمي إلى الإسطل . وما أن وصل حتى بدأ يحدث الخيل ، ويبكي». ص : 258.

5 - بادية الظلمات «وبدأت موران تتنصت وتلتفت وتترقب من جديد». ص : 584.

وكلها نهايات تشي بالترقب والإنظار . وعدم الإستقرار .

✳️ النسق الزمني من حيث سرعة السرد وبطئه :

تختلف طبيعة النص الروائي ، من حيث العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة . يسمى جيرار جينيت هذه العلاقة بسرعة السرد - ViTesse durec . it . إنها النسبة بين طول النص وزمن الحدث (11) . حيث قياس مساحة النص بالكلمات والأسطر والصفحات . وديمومة الحدث ، مقاسة بالثواني والدقائق والساعات أو السنوات . لكن تصعب مقارنة النظام الزمني لقصة ما ، مع النظام الزمني الذي تبناه السارد لكي يسرد تلك القصة .

بمعنى بين زمن القصة وزمن السرد (12) . إذا كانت دراسة مدة الإستغراق الزمني / Laduree ، وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات ، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكى وتباينها . هذا الاختلاف يخلف لدى القارئ انطبعا . تقريبا . عن السرعة أو التباطؤ الزمني . لهذا اقترح جيرار جينيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال مجموعة من التقنيات الحكائية (13) : الخلاصة / Sommaire ، الاستراحة / Pause ، الحذف / Ellipse ، المشهد / Scene ، الصورة / image ، الخ... إن هذا ، يقتضي النظر في التناسب أو عدمه بين مدة الحدث وطول النص الذي ينقله . حيث يجمع أغلب النقاد على الصيغ التي حددها جينيت .

أ - تسريع السرد : حيث تكون مساحة الحكاية أكبر بالمقارنة مع مساحة النص . إذ يتم القفز على حوادث معينة في الحكاية . إن لهذا التسريع - عامة - أسلوبان هما : الخلاصة ، الحذف أو الإسقاط :

١ - الخلاصة / Sommaire :

لقد ظلت حسب جينيت - حتى نهاية القرن التاسع عشر - وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر (14) . لأنها بمثابة النسيج الرابط للسرد الروائي . حتى تتحول من جراء تلخيصها ، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل . وعلى الرغم من ذلك ، فإنها ترتبط - أساسا - بالأحداث الماضية . ويعد الناقد برسي لوبوك ، أول من فطن إلى العلاقة بين الخلاصة واستذكار الماضي . هذه العودة التلخيصية إلى الماضي ، تأتي - أحيانا - لسد الثغرات الحكائية التي يُخلفها السرد وراءه . لإمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث . تتخذ الخلاصة الشكل التالي :

في الخلاصة نلاحظ بأن: الزمن النصي - زمن الحكاية.

يبرز أسلوب التلخيص في خماسية - مدن الملح - بشكل جلي. نظرا لرخم الأحداث التي تعرفها. فالخماسية لا تعالج زمنا محددا يمكن حصره. كما هو شأن أغلب الأعمال الروائية:

وعلى الرغم من اختلاف هذا الأسلوب من جزء لآخر، فإنه يتوافر أكثر في: الجزء الأول / التيه، الجزء الثاني / الأخدود، الجزء الخامس / بادية الظلمات.

نقرأ في رواية التيه، ص: 16 «وإذا كان إبراهيم العون وقبيلة العتوم قد جاءوا من الصحراء البعيدة واستقروا في وادي العيون (....) وآل العون. ومنهم جازي الهذال، وقبله أبوه متعب. انزرعوا في هذا المكان كاشجار النخيل (....) وإذا كان الناس لا يزالون يتذكرون جازي الهذال قبل أربعين أو خمسين سنة، وما فعله ضد الأتراك. وكيف جعل حياتهم في وادي العيون جحيما لا يطاق.»

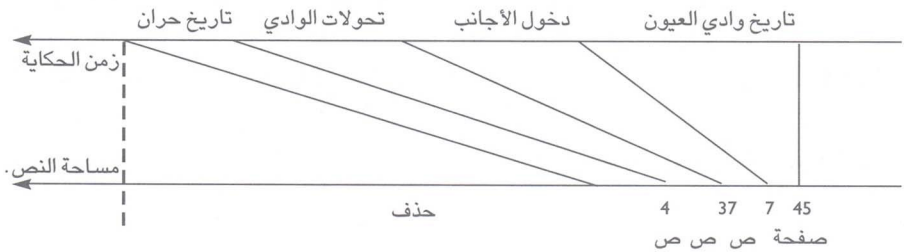
لقد لخص السارد ما يتعلق بقبيلة العتوم وآل العون بتاريخهم الطويل. وهي بمثابة خلاصة تتعلق بماضي الشخصيات. قصد التمهيد للحديث عن شخصية متعب الهذال، سليل هذه القبيلة.

ونقرأ كذلك «لم تمض عشرة أيام إلا وعاد الرجل الذي يتظاهر أنه لا يعرف العربية، ومعه معظم الأحمال التي حملوها. قضى ليلة واحدة في وادي العيون مع دليله. وفي فجر اليوم التالي، وأصل سفره». ص: 48. وفي الجزء الثالث / تقاسيم الليل والنهار. نحس بهذا السيلان الزمني من خلال مجموعة من المؤشرات: أيام الشتاء، أيام الربيع، سنوات سابقة، «وتنقضي أيام الشتاء. وتأتي بعدها أيام الربيع، لكن شتاء هذه السنة، كان أشد برودة من سنوات سابقة.» ص: 176.

وإذا كانت هذه الصيغة نادرة في الجزء الرابع / المنبت، لأن جل أحداثه تدور في الحاضر - الحاضر النصي، فإن الجزء الخامس بادية الظلمات، يعرف زخما في هذه الصيغ. لكونه يتكئ على الماضي أساسا. يقول السارد: «أما البدو الذين جيء بهم من أماكن عديدة ونظموا في مجموعات، حسب القبائل. وقد وعدوا بالكثير حين جندوا (....) وبعد أن حاربوا (.....) اضطروا للانتظار أسابيع، صارت شهورا، عند أسوار قصر الروض.

لعلهم يحصلون على ما وعدوا به، أو بعضه (....) وفي وداع كل مجموعة. وعلى مدى أسابيع، كان يقف مهيب خطيبا بادية الظلمات، ص: 81. إن الأعمال السردية - عامة - والخماسية خاصة، تعتمد إلى التلخيص. لأنها لا يمكنها سرد كل أحداثها. سواء ما تعلق بالشخصيات أو الأحداث. خاصة وأن مدن الملح، كما يشير الناقد محمد ساري «ملحمة الانتقال من البداوة إلى النفط.» (15). هذا البعد يعطيها تشعب الأحداث والشخصيات. تظهر وتختفي من خلالها الأزمنة والعهود. ففي الخماسية، تتوالى

العهود والسلاطين والأمراء. ويمتد إلى ما لا نهاية. حوالي خمسة عهود: الأمير غافل السويد (حران)، السلطان خريبط (موران)، السلطان خزعل (موران)، الأمير خالد المشاري (حران)، السلطان فخر (موران). إن هذه العهود، ترصدها لنا حوالي: 2324 صفحة وهي حجم الخماسية. بكل ما تحمله من أحداث وتحولات. نبين هذه الخلاصة، من خلال هذا النموذج:



إن للتلخيص مجموعة من الوظائف، أهمها:
 أ- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
 ب- تقديم عام للمشاهد السردية والربط بينها.
 ج- تقديم عام لشخصية جديدة (على المسار السردية).
 د- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
 هـ- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية. وما وقع خلالها من أحداث.
 إلا أن منيف يوظف بشكل بارز الوظيفة الأولى والثالثة، (أ-ج). لأن المتن الحكائي، يمنحه ذلك.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

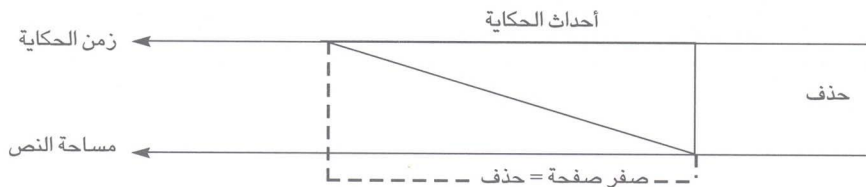
2. الحذف / Ellipse

تعمل هذه الصيغة كذلك، على تسريع وتيرة السرد. إنها حسب تودروف / Todorov، «وجود وحدة زمنية في القصة، لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة». (16) إنها نوع من الإخفاء / Escamotage. يظهر ذلك من خلال عبارات، من قبيل: بعد سبع سنوات، مر أسبوع، بعد الصيف، الخ... وقد حدد جينيت الحذف استناداً إلى ذكره أو عدم ذكره، كالتالي:

- 1- النوع الأول: يتم تعيين المادة المحذوفة من زمن القصة داخل النص. يعلن هذا الحذف عن نفسه بسهولة. نظراً لارتباطه بمؤشرات محددة: بعد سبع سنوات، الخ...
- 2- النوع الثاني: غير محدد. بحيث تكون فترة غامضة وغير دقيقة. بحيث يصعب على القارئ معرفة حجم الثغرة.

كما نجد نوعاً ثالثاً، يكون ضمناً. لأنه لا يحمل مؤشرات النوع الأول ولا الثاني. فقط يشعر القارئ بوجود هذا القفز على أحداث يمكن أن تقع. أما البياض المطبوعي بين الفصول، فلا يعتبره ريكاردو / Recardeau. حذفاً. بل وقفاً للسرد وإبطالا لحركته (17). إن الحذف، يشكل أداة أساسية. لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الرواية الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً. لذا فهو يحقق مظهر السرعة في عرض

الوقائع في الرواية الحديثة. في حين تتصف الرواية الواقعية بالتباطؤ.



إن الإعلان عن المدة الزمنية التي يستغرقها الحذف، هو السمة المميزة لمدن الملح. حيث يكون هذا الإسقاط مكشوفاً في النص ومدته معلومة لدى القارئ. نقرأ في رواية التيه: «بعد سبعة عشر يوماً رحل الاميركيون ومعهم الدليلات». ص: 46.

في فضاء حران، تم بناء الميناء. لكن السارد لا يقدم أي تعليق أو تفاصيل. يكتفي فقط بالإشارة إلى ذلك «بعد أربعة شهور من العمل المتواصل تم تعميق البحر وتوسيع الميناء». التيه، ص: 315.

وفي الجزء الثاني، نجد الشيء نفسه «لم يكد شهر ينقضي على الزيارة الثانية، حتى وصل إلى موران...» الأخدود، ص: 12. وفي الجزء الخامس / بادية الظلمات، وهو أكثر أجزاء الخماسية مساحة نصية وتوالي الأحداث. جعله يعرف هذه الصيغة أكثر.

يقول السارد: «خلال شهور لم تهدأ موران» بادية الظلمات، 50:00. وفي ص: 188 من الجزء نفسه «بعد شهور، وبعد أن سمع العجومي الكثير، عن مشرف وغيره من المنجمين». نبين هذه الصيغ في الخماسية كالتالي:

● الجزء الاول / التيه: ص: 46، بعد سبعة عشر يوماً. ص: 48 لم تمض عشرة أيام. ص: 49، مر الصيف كله. ص: 68، استمرت الأمور هكذا من مطلع الخريف إلى منتصف الربيعانية. ص: 71، انقضت هذه الليلة وانقضت ليال بعدها. ص: 72، بعد ثلاثة أيام من السهر. ص: 95، بعد خمسة أيام. ص: 24، بعد أسبوعين مليئين بالعذاب. ص: 152، طوال خمسة أيام.

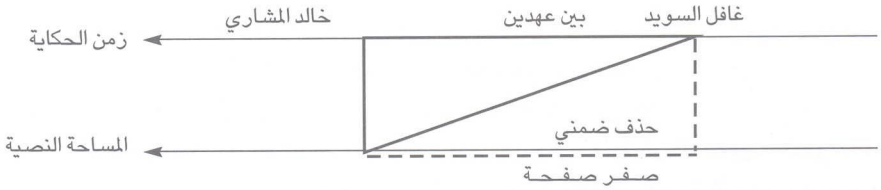
ص: 322، بعد العشاء بساعة أو أقل. ص: 485، خلال الشهور الثلاثة الاولى. الخ...
* الجزء الثاني / الأخدود: ص: 57، قبل أن ينقضي الأسبوع الثالث.
ص: 120، قبل أن تنقضي السنة الثانية. ص: 230، بعد أسبوعين أو ثلاثة أسابيع. ص: 256، فبعد ثلاثة أيام. الخ...

* الجزء الثالث: تقاسيم الليل والنهار: ص: 57، خلال الأسبوع الأول.
ص: 95، قبل نهاية الرحلة بأسبوع. ص: 115، طوال السنوات الأربع.
ص: 130، في نهاية الشتاء وبداية الربيع. ص: 307، تنقضي أيام الشتاء، أربعة شهور متوالية لم يهدأ السلطان. الخ...

* الجزء الرابع / المنبت: ص: 59، أربع وعشرون ساعة من الإنتظار. ص: 79، في تلك الليلة وفي اليوم التالي. ص: 148، قضى الحكيم ثلاثة شهور وبضعة أيام. ص: 247، خلال أكثر من شهر.

* الجزء الخامس / بادية الظلمات: ص: 40، بعد عشرة أيام من الإنتظار. ص: 203، ظلت الأمور هكذا طوال فصل الشتاء، ص: 246، بعد سبعة شهور. ص: 424، في اليوم الثالث وقّع العقد. ص: 538، خلال شهر واحد.

إن خماسية - مدن الملح - تتضمن صيغة الحذف بشكل جلي . لأن مساحتها النصية لا تستطيع احتواء ذلك الزخم الحدثي . كما تتضمن أنواعا أخرى من الحذف : غير المعلن ، الضمني . تمثل لهذا الأخير بالحذف الذي نجده بين عهد الأمير غافل السويد و عهد الأمير خالد المشاري «بعد غافل السويد ، جاء خالد المشاري وأصبح أميرا لحران» . التيه ، ص : 256 .



يتم تجاوز البعد الكرونولوجي إلى حدود ضيقة متعلقة بالأحداث المتعددة أو حيوات الشخصيات . إن هذا ما يجعلنا في الخماسية - أحيانا - لا نستطيع القبض على الخيط الزمني للأحداث . ففي الجزء الأول / التيه ، ينسج السارد خيوطه الحكائية . يتعذر على القارئ - أحيانا - فرزها . للتلاحم التام بين الحكاية والخطاب .

إن هذا التمييز في أنواع الحذف ، يحقق نوعا من الدقة . للوقوف على مختلف المظاهر وتنوع الأشكال ضمن التقنية الواحدة . حيث عرفت تطورا بارزا في مظاهرها وطرق اشتغالها . وأقامت الدليل على أهميتها باعتبارها تقنية زمنية وعنصرا بنائيا لا غنى عنه .

ب - تعطيل السرد : تكون فيه مساحة الحكاية أصغر بالمقارنة مع مساحة النص . له مجموعة من الأساليب :

المشهد ، الصورة السردية ، الخ ...

١ - المشهد / Scene : عبارة عن توقفات معينة يحدثها السارد .

إن المشهد يكون إما على شكل حوار ، وصف ، صورة سردية . فالوصف حسب جيار جينيت «يقتضي عادة انقطاع السيرة الزمنية ، ويعطل حركتها» (١٨) . في حين قد يكون نوعا من التوافق بين زمن الحكاية ومساحة النص في صيغة الحوار . سواء تدخل السارد أم لم يتدخل (١٩) .



وعلى الرغم من ذلك ، فإن جينيت ، يرى بأن «الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين ، قد يكون بطيئا أو سريعا . حسب طبيعة الظروف المحيطة . كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار . مما يجعل الإحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام» (٢٠)

إن للسرد المشهدي وظيفه درامية . يقوم بتفسير رتبة السرد . تتعدد المشاهد في الخماسية ، بتعدد شخوصها وأحداثها .

نذكر من هذه الحوارات :

«سأل عبدالله المسعود، وهو يشير إلى أم الخوش :

-والعجوز؟

-تمشي معنا.

هكذا رد أكثر من واحد. فسأل من جديد :

-وإذا ما رضيت؟

قال محمد المدور :

-رضيت أم لم ترض. نشيلها ونمشي». التيه، ص: 113، 114.

في حالة الحوار، تكون الشخصيات في حالة قارة. وينقل السارد إلا هذه الحالة. كما هو في هذا الحوار بين شخصية هاملتون وشخصية السلطان :

«نسفره هنا أو هنا يا صاحب. يروح للقنص...» (....)

-الأفضل أن يسافر إلى بلدان أخرى (....)

-ويسافر مع من؟

-أنا أسافر معه يا طويل العمر». تقاسيم الليل والنهار، ص: 74، 75.

إن المشهد الحواري، يسلم في التعدد اللغوي / تعدد الأصوات داخل الرواية / Poly-phonie. وتجرب أساليب الكلام واللهجات والطرانات. باعتبارها طرائق جارية

الإستعمال في الرواية.

تعدد يشي بتعدد القائمين بالسرد. إن النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية، تفيد في تكوين صورة عن الشخصية. ومعرفة الزاوية الحوارية التي تتحدث منها، على حد تعبير الناقد ميخائيل باختين / M.Bakhtine (21). وبهذا تكون وظيفة المشهد، عبارة عن وجهة نظر لغوية. والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات. من هذا المنظور نخالف: شخصية متعب الهدال عن شخصية ابن الراشد. شخصية السلطان خزعل عن السلطان فخر... الخ...

أما المشاهد التي تقدم صورة عن شخصية أو فضاء معين، فتزخر بها الخماسية. عبارة عن مشاهد افتتاحية. إن رواية التيه، تفتتح بهذا المشهد العام :

«إنه وادي العيون»...

فجأة وسط الصحراء القاسية العنيدة. تنبثق هذه البقعة الخضراء «التيه، ص: 7. يذكرنا هذا المشهد، بافتتاحية الفيلم السينمائي. حيث التقديم العام للمكان. وتختتم الرواية بحوار مشهدي بين شخصية خزنة وشخصية ابن نفاع. «رد وهو يضحك:- دم مفضي، يا خزنة، راح... راح.

-راح!

-اسألي، يا بنت الحلال. هالحين دم من! (...)

-ما يندري

وضحك بحزن وأضاف :

-تفاءلوا بالخير... لكن لا أحد يعلم الغيب.» التيه، ص: 582.

نظرا لتعدد هذه الافتتاحيات في الخماسية، فإننا نعمل على تبيان مايلي منها :

الرواية	مشهد افتتاحي عن:	الصفحة
الأخدود	عن موران شخصية وداد الحايك شخصية أمي زهوة شخصيتي: سعيد وحسني شخصية محمد عيد	5 47 72 105 173
تقاسيم الليل والنهار	قصر الروض شخصية هاملتون شخصية عويد الشمعان شخصية مس ماركو شخصية ابن العليان	36 62 103 203 330
المنبت	السلطان خزل صبحي المحلجي	71 96
بادية الظلمات	شخصية فخر حالة موران حالة موران يوسف شاهين صفاء الشلبي حالة موران	195 268 330 349 471 538

بالإضافة إلى مجموعة من المشاهد الافتتاحية، المتفرقة داخل الخماسية. على الرغم من اختلافها من جزء لآخر.

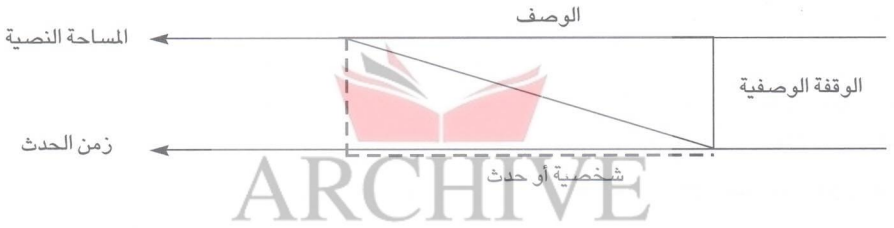
إن مدن الملح، لا تعرف هيمنة نوع معين من المشاهد. بل تتوازى هذه الأخيرة في توزيعها داخل الأجزاء كلها. لكن نسجل مايلي:

أ- هيمنة المشاهد الحوارية، في الجزء الأول التيه والثاني / الأخدود، والخامس / بادية الظلمات. يدل ذلك على النفس الدرامي لهذه الأجزاء وانفتاحها على عالم الشخصيات.

ب- قلة المشاهد المتعلقة بافتتاحيات الفصول. مرد ذلك إلى تقديم أماكن أو شخصيات جديدة تأتي بشكل مفاجيء. مما يجعلها تأتي وسط الفصول أو آخرها.

2. الوقفة الوصفية / Pause:

عبارة عن توقفات يحدثها السارد. بسبب لجوئه إلى الوصف. لأن هذا الأخير يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية. ويعطل حركتها.



تتشرك الوقفة الوصفية مع المشهد في الإشتغال على حساب الزمن، الذي تستغرقه الأحداث. أي في تعطيل زمن السرد وتعليق مجرى الحكاية، لفترة قد تطول أو تقصر. تشبه هذه الوقفة، محطات استراحة؛ يستعيد فيها السرد أنفاسه. لقد تحدث جينيت عن وظيفتين مختلفتين - نسبيا - من وظائف هذا الوصف:

أ- البعد التزييني الموروث عن البلاغة التقليدية. التي صنفت الوصف ضمن زخرفة الخطاب.

ب- الوظيفة التفسيرية والرمزية التي تجعل الوقفة الوصفية في خدمة الحكاية وعنصرا هاما في العرض (22).

لقد اقتبس جينيت هذا التصنيف عن الوظائف التي حددها جورج لو كاش G. Lukacs الذي ميز بين الوصف باعتباره حدثا ملحميا تنسجه الشخصيات. والوصف الذي لا علاقة له بالشخصيات إلا نادرا. وحول هذا المعنى نفسه، نجد تمييز أوستناوارين / O. Warren ورونيه ويليك / R. Wellek حيث ميزا في كتابهما - نظرية الأدب - ، بين الوصف الرومانتيكي الذي يسعى إلى تأسيس حالة وتثبيتها. والوصف الطبيعي الذي ينقل ما يبدو له. ويتم تقديمه خدمة للإيهام الأدبي (23). في الجزء الأول / التيه، نقرأ في ص: «فوزكان الكبير بين الإخوة. يمكن لهذا الوصف أن يثير الضحك والسخرية حين

يذكر. لأن عمره آنذاك لم يكن يزيد عن أربع عشرة سنة. كان ضامراً...». حيث الإيهام بواقعية ما يقدمه السارد. هذا الأخير الذي يكون غارقاً في ما يسرده. إن الوصف جاء مكثفاً في خماسية مدن الملح. لأن سمة هذه المدن هي التغيير المستمر.

تختفي مدن وتبرز أخرى. لقد برزت حران بعد اختفاء وادي العيون. واختفت شخصيات وبرزت أخرى. وكل جديد يبرز بملامح وأوصاف أخرى. يجعل القديم يختفي ويصبح - أثراً بعد عين - هذا التحول المستمر لدى منيف، يتطلب هذه الكثافة من الوصف. في رواية الأخدود، ص: 183 نلمس هذا التحول من خلال هذا الوصف «مستشفى الشفاء، المكان الذي قضى فيه معظم وقته حين كان في حران. تحول الآن إلى مستشفى الغرباء. أما عيادة الدكتور المحلجي فقد أصبحت مصبغة الشرق للتنظيف على البخار...».

والشيء نفسه، نلمسه في - تقاسيم الليل والنهار - ص، 147 «وكان الرجال ينتظرون إشارة من السلطان. انتظمت حلقة الرقص والغناء. صحيح أنهم انتحوا مكاناً قصياً، أقرب إلى نهاية المعسكر». في رواية - المنبت - نقرأ في ص: 115 «بدأت سلمى مثل طالبات المدارس الداخلية: خجولة مؤدبة. وبعض الأحيان شديدة الإرتباك.

أو كأنها ابنة الجيران التي جيء بها للإختيار.....». إن الوقفة الوصفية، تدخل في علاقة جدلية مع العناصر الفنية الأخرى. يذهب فيليب هامون إلى أن الوقفة الوصفية يميزها البعد الزمني. حيث يتوقف هذا الأخير. كما تقف الأحداث المتنامية إلى الأمام ومهما تعددت الآراء والتصورات المتشعبة حول الوصف، فإنه لا يخرج عن مفهومين:

أ- يشمل كل الإشارات المتعلقة بموضوع الوصف. يجمعها ويؤلف... بينها لتعطي الصورة الشاملة للموضع.

في هذا الإطار، تدخل كل معلومة متعلقة بشخصية ما: كفاءاتها، أفكارها، الخ... ب- يميز بين ما يأتي تصويراً بحد ذاته وما يصبح تأويلاً أو مجازاً، وبين هذين الحدين (أ- ب)، تتموضع أشكال متعددة.

إن الزمن في خماسية - مدن الملح - مخلخل. لكنه أودع في منظومة تقنيات منضبطة. إنها خلخلة أساسها الإضطراب العام في الزمن الذي تغطيه أحداث الخماسية.

فكثرة التحولات التي يقدمها لنا كل جزء من أجزاءها، تتغلغل فيها بؤر من التحول المستمر. من الهدم والبناء. على مستوى الشخصيات والأمكنة. التي تعني تحول الأجيال والحقب. وكأن الزمن المخلخل (كما بيننا خلال هذه الدراسة)، هو المعادل الفني للتعبير عن هذا التحول.

قدمنا في هذه الدراسة المستوى الزمني في الخماسية. وفي دراسة قادمة، سنعمل على تناول الرؤية السردية. حتى يتسنى لنا الإحاطة - نسبياً - بأهم المكونات السردية. لدى عبدالرحمن منيف في خماسيته - مدن الملح.

الهوامش

- GeneTle (Ge'rard), Figures 111 (11)
(rbd), P: 248
- (12) قاسم (سيزا)، بناء الرواية (مرجع سابق)، ص: 71.
- Figures 111 (Ibd), P: 198. (13)
Ibd, P: 249 (14)
- (15) ساري (محمد)، الواحة بين النفط والغرباء، مجلة -أوراق- (لندن)، ع 267، 1987، ص: 28.
- Todorov (TzveTan), DucroT (Oz- (16)
wald), DicTionnaire
Encyclope'diQue des Sciences du Langage,
4TR, Seuil, Paris, 1979, P: 403.
(17)
- Ricardeau (jean), Lenoveau Roman, 1eEd,
Paris, 1971, P: 49. Seuil
Figures 111 (Ibd), P: 250 (18) (18)
Ibd, P: 250 (19)
Ibd, P: 251 (20)
- (21) نقلا عن: بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص: 166.
- Gene Tle (Ge'rard), FronTieres du (22)
re'ciT, (IN) CommunicaTions - 8 - , Seuil,
Paris, 1966, P: 157.
Voir Aussi:
Figures 111 (Ibd), P: 68,69.
- (23) رونييه ويلييك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص: 121.
- * تناولنا في هذه الدراسة، المستوى الثاني من مقاربتنا النقدية للخماسية. بعد تناولنا لمستوى الأنماط السردية (مجلة -البيان- ع 1999, 343). آملين أن نتناول (إن شاء الله). المستويات السردية الأخرى.
- الروايات المعتمدة (أجزاء الخماسية):
أ- الجزء الأول: التيه، ط 4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988.
ب- الجزء الثاني: الأخدود، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989.
ج- الجزء الثالث: تقاسيم الليل والنهار، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989.
د- الجزء الرابع: المنبت، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989.
هـ- الجزء الخامس: بادية الظلمات، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989.
- 1) درغوت (ليلى)، المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، مجلة الحياة الثقافية، (تونس)، ع 58، 1990، ص: 50.
- 2) يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص: 58.
- (53) بحرأوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، 1990، ص: 107.
- BarThes (Roland), Le degre Zero de (4)
L'ecriTure, 2 E'd, Seuil, Paris, 1981, P: 41.
- (5) قاسم (سيزا)، بناء الرواية، ط 1، دار التنوير، بيروت، 1985، ص: 50.
- (6) بحرأوي (حسن) بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 121.
- (7) لحمداني (حميد)، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993، ص: 75.
- (8) بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 132.
- GeneTle (GerArd), FigureIII, Seuil, (9)
Paris, 1969, P: 247.
- (10) نقلا عن: بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص: 133.

عهد مأساة فاوست لجوته

(وبعض ظلالها في الأدب العربي الحديث في مصر)

• د. عبد الغفار مكاوي

١- مأساة فاوست لجوته...

درة أعمال شاعر الألمان الأكبر، وجوهرة الأدب الألماني كله بلا نزاع... ماذا نقول عن هذا القصيد الدرامي والملحمي الهائل الفريد الذي يرتفع فوق الزمان والمكان، وتضم مادته الكون كله، وتمتد أحداثه وأفكاره على مدى ثلاثين قرناً، ويسع الأرض والسماء، والنعيم والجحيم، والإنسان والشيطان، والماضي والحاضر والمستقبل، والعصر اليوناني القديم مع العصر الوسيط والعصر الحديث؟ هل يمكننا أن نحدد موضوعه مع كل هذه الرحابة والشمول؟

وربما نستطعن أن نقول إن هذا الموضوع هو المعرفة المطلقة التي تريد أن تصل إلى أصول الأشياء وغاياتها، وتفهم كيف ترتبط هذه الأشياء جميعاً بالكل، وكيف يحيا كل شيء ويؤثر في كل شيء. على نحو ما يعبر فاوست نفسه - ، وربما استطعنا أن نقول إنه هو التعطش الذي لا يرتوي أبداً إلى الأبدى أو المطلق أو الله، أو هو السعى الذي لا ينتهي إلى الوجود الكلي، والقلق الذي لا يهدأ إلى اللامتناهي واللامحدود من جانب الكائن الوحيد الذي يعلم تمام العلم أنه متناه ومحدود - وربما استطعنا كذلك أن نقول إن هذا الموضوع هو الصراع بين الإنسان الذي يتطلع دائماً إلى السماء ويشتاق إلى الخلود، وبين الشيطان الذي يتصور أن الذات المختلفة

شيء متناه، أو تذوق طعم الخلود في شيء فان، أو إشباع الشوق إلى ما وراء الطبيعة في مظهر من مظاهر الطبيعة. ربما نستطيع أن نرضى هذا الدافع أو ذاك إلى متع الحياة، أما ذلك الدافع المعتم - كما يسميه الرب في حديثه مع الشيطان في «البرولوج» أو الاستهلال في السماء فهو لا يشبع ولا يرضى أبداً، لأنه شوق إلى الألوهية نفسها، ينبع منها ويتجه إليها، ومحال أن يجد سعادته أو «راحته الكاملة والأخيرة إلا فيها» ومادام فاوست يبحث عن الكلي في الجزئي، وعن اللامتناهي في المتناهي، وعن الله في العالم، فإن اليأس وخيبة الأمل هما حصاده الوحيد. وكلما زادت آماله زادت خيبة أمله. ولكنها خيبة من نوع فريد. لأنها لاتصيبه باليأس الكامل ولا تحمله على الزهد أو التخلي المطلق، ولأن شوقه إلى اللامتناهي هو نفسه شوق غير متناه، وسعيه إلى «اللحظة الخصبة الممتلئة الكاملة، سعي لا يتوقف إلا بموته وانطفاء لحظات عمره. لذلك سيظل يأمل ويخيب أمله، ويظل يبحث بغير أن يجد ما يبحث عنه. ولذلك أيضاً سيبقى رمز القلق الأبدي - المعبر عن الروح الغربي نفسه ابتداء من عصر النهضة الأوروبية - هذا القلق الذي لا يعرف الراحة، ولا يستطيع أن يطلب من اللحظة - ولو كانت هي لحظة الحب النقي الطاهر التي عاشها مع ضحيته المسكينة جريتشن - أن تترث قليلاً بعد أن بهره جمالها.. فمادام حيا على الأرض فلن يعرف التريث، ولن يدرك النجاة، ولن يجد تلك اللحظة التي يقول لها: تريثي قليلاً فما أجملك !!

لو قلت للحظة يوماً / تريثي قليلاً فما أجملك!
فعندئذ تستطيع أن تقيديني بالسلاسل /
وأستطيع أن

يمكن أن تغويه وتقنعه وترضيه، أو هو الصراع داخل «الإنسان المسكين» نفسه بين نفسين «تتشبث أحدهما - كالدودة النهمه - بالطين بأعضاء متشنجة» وتحن الأخرى إلى الكمال الأسمى وتتوق إلى «نعيم الجود الأعلى»..

ربما استطعنا أن نقول هذا كله وأكثر منه بكثير عن موضوع فاوست أو بالأحرى عن الموضوعات التي يدور حولها هذا العمل الشعري العظيم وتنسج منه خيوطه المتشابكة في جمال وجلال ورقة وعذوبة وعمق لا نظير لها. ولكننا سنتوخى الإيجاز الذي يسمح به هذا المجال المحدود فنقول باختصار إن سر فاوست كلها ربما يكمن في السعي المستمر المخلص لما وصفناه بأنه غير متناه ولا محدود، أو ما يمكن أن نصفه بالقلق الدائم والشوق الذي لا يشبع ولا يتوقف إلى الاتحاد بالخالد أو إلى الخلود، مصداقاً للبيتين الشهيرين اللذين نجدهما في الفصل الخامس من القسم الثاني من المأساة (البيتان رقم 1936 - 1937):

لأن من يسعى على الدوام ويجتهد بإخلاص
هو وحده الذي سكتب له النجاة والخلاص

إن «الدافع المعتم» الذي يسوق فاوست إلى البحث عن اللامتناهي سيصطدم دائماً بتناهي الحياة وشوقه إلى الإله غير المحدود سيصدم في كل تجربة حاسمة يمر بها - كالحب والسلطة المطلقة أو السيطرة عن طريق السحر على قوى الطبيعة - بقصور معرفته وعجز فرديته المحدودة. إنه يريد أن يجد الله في كل مظاهر الحياة، ولكن متى تجلى الله سبحانه في شيء بعينه؟

وإذا كان العلم البشري عاجزاً عن إدراك الكل، فإن الحياة تبخل علينا بتلك اللحظة التي نحس فيها باللامتناهي من خلال

أهوي إلى الموت برضائي! / عندئذ يمكن أن
يدق جرس الموتى /
وأن تكون قد انتهيت من مهمتك / الساعة
يمكنها أن تقف
والعرب يمكنه أن يسقط / فهناك يكون زمني
قد انقضى /

(الأبيات رقم 1699 - 1706)

هذه الأبيات بالغة الدلالة على مأساة
فاوست، وعلى «سره» الذي سبق أن أشرت
إليه عند الكلام عن قلقه الأبدي وسعيه
الدائب إلى الكل والمطلق. ولعل «اللحظة» التي
يشترق للوصول إلى شاطئها - طوال رحلته
الملحمية المذهلة التي راح يصارع فيها أمواج
بحر زاهر من الأحداث والمواقف والأماكن
والأزمان والشخصيات وعلى رأسها
شخصية الشيطان مفيستو - لعل هذه
«اللحظة» التي لا يمكن قياسها بمقاييس
زماننا الدنيوي الذي نشقى به أو يشقى بنا
من المولد إلى المات - لعلها أن تكون هي سر

ذلك السر الذي يمكن أن يكون أحد المفاتيح
الهامة للدخول إلى عالم فاوست
وشخصيته المحيرة.

ولكن القارئ - أو المستمع - لابد أن يسأل
على الفور: أية لحظة هي هذه اللحظة؟

لا شك أنها ليست لحظة المتعة الحسية
التي تنكر لها فاوست قبل أن يقول الأبيات
السابقة مباشرة ضمن حديثه مع الشيطان:
هل عندك لإطعام لايشبع / وذهب أحمر
كالزئبق

لابنك يتسرب من بين يديك / وتعب ليس
وراءه إلا الخسارة

أو فتاة تستريح على صدري / وعينها تغازل
جاري؟

أو متعة المجد الإلهي الرائع / التي تختفي
وتزول كالشهاب؟

(الأبيات من 1678 - إلى 1685)

ولاشك أيضا أن الأبيات الأخيرة تعبر

عن احتقار فاوست - منذ بداية توقيع حلفه
المشهور مع الشيطان - لكل محاولة يبذلها
هذا الأخير ليخدعه بالمتع واللذات. صحيح
أن فاوست نفسه يطلب منه أن يحقق له
بعض هذه المتع. ولكن هذا الطلب ذاته يعبر
أيضا عن قلقه وتناقضه مع نفسه، لأنه
يؤكد المتعة وينفيها، ويرغب فيها ويزدريها
في وقت واحد، يؤكد لها لأنه يريد أن يجرب
الإلهي في الأرض، وأن يبحث عن المطلق في
«الهناء» وعن الأبدي في «الآن» - ولكنه ينفيها
في الوقت نفسه لأنه يشعر تماما، بل يعلم
ذلك ويعيه ويعبر عنه كثيرا، أن الإلهي
سيظل ممتنعا على الأرض، وأن المطلق
الأبدي الكامل لن يتجلى بكليته لا في «الهناء»
و«الآن» ولا في أي شيء جزئي، لأن أقصى
ما يمكن أن نلقاه منه - إذا واتانا الحظ أو
ساعدتنا النعمة والصدفة - هو الانعكاس
الباهت من فيض نوره الأسمى في شيء أو
موقف أو حدث جزئي زائل..

هذه المفارقة التي تعبر عن مأساة
فاوست الإنسان، تبقى لغزا محيرا لمفيستو
والشيطان، فهو غير قادر - بالرغم من ذكائه
وصدق أحكامه الساخرة عن البشر! - أن
يتصور شوق فاوست إلى المطلق
والمستحيل إلا بوصفه نوعا من الوهم أو
الحلم، كما أن فاوست بدوره لا يتصور
المتعة والرضى بها و«التريث» عندها إلا
نوعا من خداع النفس، وهكذا يتحول الحلف
المشهور إلى رهان - فاوست يقسم بأن لن
يرقد أبدا «على فراش الكسل» ولن يخدع
نفسه بالنفاق أو المتع الحسية:

لئن جاء اليوم الذي أتمدد فيه على فراش
الكسل

فلتكن تلك هي نهاية حياتي / لئن
استطعت أن تخذعني

بالكذب والنفاق / حتى أتوهم أنني راض
عن نفسي

فليكن ذلك هو آخر يوم في عمري: إنني أنا الذي يراهنك (الآيات من رقم 1692 - 1698)

وسواء رضى بأن يرقد على فراش الكسل، أو فرح باللحظة الجميلة وتضرع إليها أن تتريث، فهو في الحالين لا يغيب عنه أن حلول هذه اللحظة هو إيدان بموته وبانتهاء مهمة الشيطان. لذلك نراه يتنبأ باستحالتها، ويكاد يعلن عن يأسه من أن تكون في يوم من الأيام جزءا من الزمن الذي نعيش فيه ونموت. إنه يشعر بأنها هي اللحظة الأصلية التي يتركز فيها معنى وجود الإنسان كله، لحظة أن يجتمع الخلود والفناء في نبضة واحدة، ويحضران على هذه الأرض فيتعانق الأبد والزوال. وهو يشعر كذلك بأن تجربة هذه «اللحظة الخالدة» - إذا جازت هذه المفارقة في التعبير-.

تجربة ممتعة عليه من حيث هو انسان، كما يحس كذلك إحساسا جادا بالقلق الذي يعذبه ويدفعه للبحث عنها بحكم طبيعته هو نفسه كإنسان. إنه يعرف أنه لن يكف عن السعى إليها، كما يعرف أنها لن تمكنه أبدا من نفسها. وبين هذين الطرفين تدور مأساته، وتتمزق حياته بين البحث عن «اللحظة الخالدة» والاستغراق في لحظات المتعة الأرضية، بين اليأس من بعده عن الله، والشوق إلى الاتحاد به، بين لعنة وجوده وأمله في الخلاص، كلما وهب نفسه بكليتها «للحظة جميلة» أو خلاقة، اكتشف بعدها أنه لم يخرج منها إلا بتجربة الذنب أو الخطأ أو الضياع، وأنها لم تكن سوى لحظة عابرة خداعة أبعدته عن شاطئ الأمان وزادته غربة عن نفسه وعن العالم.

ولا يستطيع «مفيسـتو» أن يفهم أن «التريث» الذي ينشده فاوست عند اللحظة التي سمعنا مناجاته لها وعزوفه عنها ليس

هو الاستسلام للحظة لذة عابرة، ولا هي الراحة التي تتيح له أن يشبع من موائد المتعة والمجد والسلطان... الخ ذلك لأنه - أي الشيطان - لا يفهم شيئا من تلك اللحظة التي ترمز لحضور الأبد أو لتحقيق الخلود أو للاتصال بالروح الالهي، لأن مثل هذه اللحظة غريبة عليه وسيظل غريبا عنها ما بقى هو الرمز المجسد للرفض والسخط والنفي الأبدى..

تصل مأساة فاوست إلى ذروتها ثلاث مرات في ثلاث مأس متوالية: مأساة جريتشن، الفتاة الطيبة التي أحبها، والضحية البريئة التي جنى عليها فسقطت في الذنب بغير ذنب منها، أن مأساتها تدور بين نقاء الحب ونشوة الجنس. فالحب يهب القلب إحساسا مباشرا بنعمة اللحظة وكأنها عطية الله للبشر، غير أن هذه اللحظة أيضا فانية، فهي تحمل في نفسها شوكة النقص والزوال. ويتعذب فاوست لأنه لا يلبث أن يكتشف أن اللحظة التي تصور أنها خالدة ليست إلا لحظة عابرة ككل لحظة سواها، وأنها لم تترك إلا الندم الفظيع على ذنبه وخيائنه وخطيئته في حقها.

والمأساة الثانية هي مأساة هيلينا، مثل الجمال المطلق بل مثال المثل، لقد مكنته قواه السحرية التي وهبها له الشيطان من استدعائها والزواج منها وإنجاب ذلك المخلوق الشاعر العجيب «أوفريون» الذي لم يكد يدب على الأرض حتى أخذ يشواق للعودة إلى السماء - ولكن هذا الجمال المطلق نفسه لم يستطع أن يشبع «الدافع المعتم» الغامض لديه، ولم يقربه خطوة واحدة من لحظة التحقق الخالدة... أما المأساة الثالثة والأخيرة فهي مأساة موت فاوست بعد أن أصبح هو الحاكم المسيطر الذي لا يزال يسعى إلى التشبث بالعالم ويحاول أن يجد في «الفعل الخالص» نجاته وخلاصه

الأخير. ويفاجئه الموت - بعد أن سلبه الهم نور عينيه وأحاطت به الشياطين دون أن يدري لتقبض روحه - يفاجئه في اللحظة التي أراد فيها أن ينتزع الأرض من مخالب البحر، ليقم عليها «أرضا حرة لشعب حر» وبينما ساوره الظن بأن هذه اللحظة الأبدية السامية التي طالما تطلع لتجربتها والتريث عندها، إذ بها هي لحظة موته، وإذا بالقناة التي أمر بحفرها هي نفسها قبره الذي سيغيب فيه... وهكذا لم تكن لحظة «العمل المحض» التي تصور أنها ستكسبه أرضا حرة يعيش عليها شعب حر، ولم يتورع في سبيلها من تدمير كوخ فقير يسكنه عجوزان أمان لمجرد أنه يعطل مشروعاته العمرانية.. هذه اللحظة الأخيرة لم تكن هي اللحظة التي تمنّاها وخاطبها بقوله: تريثي قليلا فما أجملك..».

وهكذا يظل فاوست يخوض تجربة بعد تجربة، ويعاني في داخله الصراع بين النفسين اللتين تسكنان صدره، ويتنقل من لحظة عابرة إلى لحظة أخرى عابرة دون أن يجد الطمأنينة أو الراحة في أحدهما، ويبقى سره ومعنى حياته ومعاناته المتصلة في سعيه الدائم الذي لا يتوقف والذي يمكن فيه وحده الخلاص الموعود إذ كتب عليه - كما كتب على الإنسان بما هو إنسان - أن يقتحم كل لحظة في حياته، ويغزوها حتى يستحق الحرية والحياة، وحتى يمكنه أن يهتف بها في كل مرة: تريثي قليلا فما أجملك! وإن كانت بحكم طبيعتها نفسها - لا تريث أبدا (*)..

2- لم تكن معالجة جوته لمادة فاوست الأسطورية والتاريخية هي الأولى ولا الأخيرة في السلسلة الطويلة للمعالجات والصيغات المختلفة منذ القرن السادس عشر وحتى اليوم. فقد ظهرت أول صورة أدبية لهذه المادة الشعرية الثرية في عام 1587 في الكتاب الشعبي الشهير الذي طبعه الناشر شبيس في مدينة فرانكفورت، وفيه يروي مؤلف أو قس مجهول قصة رجل تحالف مع الشيطان، ويجمع فيه حكايات غريبة وساذجة عن ذلك الرجل الذي صمم على التفكير في المبادئ الأولى، وعذبه الشوق إلى المعرفة ليل نهار، واستعان بفنونه السحرية فلبس جناحي نسر وأخذ يحلق في طيرانه بحثا عن «أصل كل شيء في الأرض والسماء».

ولاشك أن الشوق إلى المعرفة الكلية كان شيئا جديدا في هذا الكتاب، استمدته المؤلف الشعبي من روح العصر ومن الحكايات العجيبة والمخيفة التي كانت تنسب في ذلك الحين إلى الطبيب والفلكي والمتصوف باراسيلزوس وإلى شخص آخر هو يوهان فاوست عاش في نفس الوقت ونسبت إليه القدرة على الاتيان بالمعجزات وتحصيل العلم بالأسرار المجهولة التي حرمت الكنيسة على المؤمنين مجرد السؤال عنها بحيث صارت تلك الحكايات شيئا مخيفا يجذب العامة والعلماء ويخيفهم على السواء. لكن الهدف من الكتاب لم يخرج في نهاية الأمر عن التحذير من الغواية والضلال والدعوة إلى التمسك بالعقيدة المسيحية.

لم تكن ساعة الأدب العظيم قد دقت بعد في ألمانيا القرن السادس عشر. أما في إنجلترا فقد التقط كاتب شاب موهوب - وهو كريستوفر مارلو (1564 - 1593) مادة فاوست التي بهرت بعمقها وعظمتها، فصاغ مسرحيته الشهيرة عن ذلك البطل الساحر المجدّد والمتهور الذي راح يستحضر الأرواح ويعقد الحلف بدمه مع الشيطان، ويدعو روح هيلينا رمزا لجمال

2- لم تكن معالجة جوته لمادة فاوست الأسطورية والتاريخية هي الأولى ولا الأخيرة في السلسلة الطويلة للمعالجات والصيغات المختلفة منذ القرن السادس

حوارياته الشائقة مع فاوست ، بجانب عدد كبير من الكتاب من مختلف البلاد الأوروبية وغير الأوروبية الذين استهوهم موضوع فاوست فاستوحوه وسجلوا تجربتهم معه ..

3- قد يعجب القارئ أو المستمع إذا عرف أن سحر فاوست وقلقه وصراعه مع الشيطان قد وصل أيضا إلى البلاد العربية ووجد عددا من كبار كتابه الذين استلهموه في أعمال درامية طويلة أو قصيرة ولكن ربما يزول العجب إذا عرفنا أن معظم هذه المحاولات قد تمت في فترة زمنية تقع بين العقد الثالث والعشرين الخامس والسادس من القرن العشرين الذي سنودع شمسه الألفية بعد سنة واحدة... أي أنها تمت في أوج المرحلة التي لم تزل ممتدة إلى اليوم وبعد اليوم، وهي مرحلة كفاح العالم العربي في سبيل التحرر والاستقلال السياسي، وإعلاء بناء نهضته في كل المجالات، والبحث عن ذاته التاريخية والحضارية وهويته الثقافية، وجهوده المتواصلة في سبيل التنمية والاستنارة والخروج من نير التبعية لما يسمى بالعالم المتقدم. وسوف أكتفى بالحديث الموجز عن ثلاثة أعمال درامية لثلاثة كتاب معروفين ومذكورين بأدوارهم الثقافية المرموقة في سياق النهضة الأدبية الحديثة وهم بحسب الترتيب التاريخي لأعمالهم محمد فريد أبو حديد، وتوفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير...

وقد كان بودّي أن أحدث عن معرفتنا في العالم العربي بجوته وأعماله التي تمت ترجمتها ابتداء من العشرينيات، غير أنني سأقتصر على ذكر الترجمة الرائعة عن الانجليزية والألمانية للقسم الأول من فاوست التي قام بها العالم الجغرافي والشاعر الدكتور محمد عوض محمد

الأغريقي، ويدخل في معترك الصراعات السياسية، ثم يندم ويتوب بعد فوات الأوان ويتمنى لو استطاع أن يحرق كل كتب السحر التي صورت له أنه يمكن أن يكون إلها على الأرض..

ووصلت المسرحية إلى ألمانيا في القرن السابع عشر (وإن لم يطلع عليها جوته إلا في سنة 1818 بعد فراغه من القسم الأول من رائعته وبعد أن كتب في شبابه المبكر «فاوست الأولى» التي لم تكشف نسختها إلا في أوائل القرن العشرين.

وتلقت الفرق المتجولة مسرحية مارلو، كما عرضتها فرق الدمى والعرائس الشعبية بعد أن غيرت وبدلت في نصوصها العديدة، وكان من حظ جوته أن شاهد بعض هذه العروض في صباه - كما سجل ذلك في سيرة حياته «شعر وحقيقة» - وظلت الحكاية أو الخرافة تعمل عملها في وجدانه طوال حياته...

وإذا كان الأديب والناقد والكتّاب المسرحي ليسينج (1729 - 1781) قد جذب أيضا لشخصية فاوست فعالجها في مشهد وحيد - نشره مع الخطاب الأدبي السابع في سنة 1759 - فقد تعددت المعالجات والصيغ الأدبية والفنية على أيدي أدباء وفنانين، وفي أشكال درامية وروائية وأوبرالية وموسيقية وعروض للباليه.. الخ، لا يمكن حصرها أو حصرهم في هذا الحيز المحدود. وقد كان منهم بعض أدباء حركة «العصف والدفع» مثل مالرموللر (ظهرت أجزاء من مسرحيته في عامي 1776 و 1778) وفريد ريش ماكسميليان كلينجر (ظهرت روايته في عام 1791) وتتابع الصيغ والمحاولات التي يصعب ذكرها بالتفصيل حتى توماس مان في روايته المشهورة عن الدكتور فاوستوس، والشاعر والمفكر الفرنسي بول فاليري في

يتحالف مع الباشوات ويضع رقاب الجماهير في نير القهر والظلم والاضطهاد. بيد أن بريق هذا المجد بريق خداع. فلا يلبث طوبوز أن يتحول إلى زير نساء، ولا يتورع حتى عن إغواء زوجة صديقه وحبيبته السابقة سادي وتتجمع هذه العوامل فتعجل بخراب البلاد. ولا يأتي الانقاذ من

روح الشر أهرمن، بل من «ثريا» الفتاة الطيبة الطاهرة التي يحوله حبها من الجذور ويحرره أيضا من روح الشر. وهكذا يسترد ذاته الضائعة ويندم على ما اقترفه من جرائم وآثام. وطبيعي ألا يتخلى أهرمن عن ضحيته ولا يعفيه من تبعات الحلف المعقود بينهما، وإنما يعاقبه على ندمه وتوبته بأن ينشر خاتم الشيطان - الذي طبعه على معصم يده مع توقيع الحلف - على جسده كله ويسمه بعلامات اللعنة التي تفضحه أمام الجميع. ويحاول طوبوز عبثا أن يتخلص من هذه اللعنة المشينة، في الوقت الذي تندفع فيه إلى بيته الحشود الغاضبة من طبقات الشعب المختلفة التي سامها سوء العذاب وهي تسخر منه وتطلق ضحكات الشماتة في وجهه.

إذا كانت الأسماء والأماكن والأزمنة هنا مختلفة عنها في مأساة فاوست لجوته، فلاشك أننا نشير من بعض الوجوه إلى تأثيرها على الكاتب المصري. يؤيد هذا أنه اعترف بتأثره بترجمة القسم الأول من فاوست وقراءته لها في نفس العام الذي صدرت فيه، كما لم يخف رغبته في إضفاء طابع محلي عليها في ظل الأحوال السياسية وهيمنة المستعمر على أقدار بلاده، إذ يسهل على القارئ أن يكشف تقمص «فاوست المصري» لشخصية رئيس وزراء مصر وصاحب القبضة الحديدية في تلك الفترة الزمنية العصيبة، وهو محمد محمود باشا، كما يؤكد هذا الطابع المحلي

وصدرت مع مقدمة بدیعة لعمید الأدب العربي طه حسين في سنة 1929، وذلك قبل ظهور ترجمات أخرى لفاوست وغيرها من أعمال جوته التي مازالت تتوالى حتى هذه السنة التي أوشكنا على توديعها (وظهرت فيها ترجمة جديدة للديوان الشرقي لكاتب هذه السطور...).

ومبلغ علمي أن أول أثر لفاوست «عربي» متأثر بالترجمة السابقة الذكر لفاوست جوته قد ظهر بصورة واضحة في سنة 1929 - أي خلال الاحتلال البريطاني - تحت عنوان «عبد الشيطان» وكان صاحبه هو المؤرخ والمربي والمترجم وكاتب الرواية التاريخية التي تعتمد على التاريخ العربي والأدب الشعبي وهو محمد فريد أبو حديد (توفي 1967) الذي أخرجت المطبعة مسرحيته في عام 1945، أي بعد كتابتها بنحو ستة عشر عاما (*).

وفاوست ومفيسستو يحملان في هذه المسرحية اسمين من أصل فارسي هما طوبوز وأهرمن، وربما كان ذلك محاولة من المؤلف للتعمية والافلات من رقابة سلطات الاحتلال. ولقد غرق «طوبوز» في القراءة حتى أفسد عينيه وضيع شبابه. وكان له صديق (كلدي) لا يقرأ ولا يريد أن يعرف عن القراءة شيئا ويحس رغم ذلك أو بسببه بأنه يعيش حياته في سعادة غامرة ويحتال الصديق - المؤمن بمبدأ اللذة - حتى يختطف حبيبة صديقه طوبوز السابقة ويتزوجها على الرغم من جهود هذا الأخير لمنع الزواج. وتطبق ظلمات اليأس على طوبوز ويفكر في الانتحار ويدعو روح الشر المطلق أمرمن لمساعدته. ويساعده هذا بالفعل ويعقد معه الحلف المشهور الذي يحمل معه الوعود الضخمة بالمجد والجاه والسلطة المطلقة.

وتتحقق الوعود ويقبض طوبوز باشا على البلاد «بيد حديدية». وفي سبيل ذلك

وحميرهم وبهائمهم وأولادهم في بيوت طينية ضيقة وخانقة، إذا بهم يعيشون في «الفيلات» الجميلة، وتمتلى جيوبهم بالمال الوفير، ويستخدمون في زراعتهم الجرارات والآلات الحديثة. ويأتي الشيطان إلى المصلح وهو يتصور أنه قد وفى بوعوده، ولكنه يصدى بسخط المصلح على ما فعله. صحيح أن الحياة المادية للفلاحين قد تغيرت، ولكن «الروح» بقيت هي الروح القديمة التي لم يزلها التغيير:

(الشيطان : ما رأيك في هذا) (يقصد الأحوال الجديدة للفلاحين)

ألم أحقق وعدي؟

المصلح: نعم، ولكن..

الشيطان: لكن ماذا؟

المصلح: هل هذه هي الحياة الأفضل؟

الشيطان: ألم تتغير حياتهم؟ ألم يتحول يؤسهم إلى رخاء؟ ما الذي ينقصهم الآن... (المصلح: الروح....)

لا شك أن هذا تبسيط ساذج وغير مقنع، ولكن بحثنا للمؤلف أنه لمس في هذا العمل القصير المتسرع، وفي غيره من أعماله التي يضيق المقام عن ذكرها- مثل عهد الشيطان - النواة الجوهرية لشخصية فاوست وطموحه الروحي، وأنه قد حاول أن يوظفها بطريقة تلائم ظروف بلاده وتعبر عن حاجاتها الملحة إلى التطور الصحيح.

5- وأخيرا تأتي مسرحية «فاوست الجديد» وهي من آخر ما أنتجه الكاتب المسرحي والروائي الذي اتسم أدبه بطابع عروبي وإسلامي واضح، وهو علي أحمد باكثير (توفي 1966) ولم تكن فاوست الجديد هي أول عمل يختار باكثير مادته من الأدب العالمي ويتأثر فيه بأديب عالمي، إذ سبق أن استوحى شكسبير في أكثر من

أيضا أن المؤلف قدم لمسرحيته بعدد من الآيات القرآنية الكريمة من سورة الزخرف، قاصدا بذلك أن يقربها من الروح الإسلامية وأن يلتبس أساس الصراع بين الإنسان والشيطان في بعض المواضع العديدة التي تحدثت عن هذا الصراع مثل هذه الآيات : «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين، وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون، حتى إذا جاءنا قال ياليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين». سورة الزخرف ، (الآيات 36-38).

4- إذا كان فاوست في المسرحية السابقة رجلا من رجال السياسة، فهو يرتدي ثوب المفكر المصلح في مسرحية الفصل الواحد «نحو عالم أفضل» لتوفيق الحكيم (توفي 1988) هذا الرائد المؤصل للمسرح الأدبي أو ما يسمى بالمسرح الذهني، والفنان الذي عبد لنا طرقا عديدة في الرواية و«المسرواية» واللغة الثالثة للمسرح العربي والبحث عن «قالبنا المسرحي» والقصة المستقبلية والسيرة الذاتية والتأملات النقدية والفلسفية في مختلف قضايا الفكر والفن والسياسة والاجتماع.

تعرض هذه المسرحية القصيرة - التي وضعها مع مجموعة مسرحياته التي أطلق عليها اسم «مسرح المجتمع» - شخصية مفكر ومصلح يقضي فترة قصيرة في الريف وتشغله ذات ليلة أثناء قراءته لفواوست جوته هموم القرية المصرية وتعايسة الفلاحين وبؤسهم. وتراوده الأحلام عن حياة أفضل لهؤلاء الفقراء المحرومين ويخطر له أن يستدعي الشيطان ويكاشفه بأمنيته في تحقيق حياة هنية ورخية لهم فيسارع الشيطان على الفور في تجسيد الأمنية في الواقع، وإذا بالفلاحين الذين يسكنون مع نسائهم

الطاحنة، ويعتبر احراقه لها تكفيرا عن ذنوبه في حق حبيبته التي طالما حاولت قبل وفاتها أن تهديه إلى الله ويطعنه زميله السابق بارا سيلزموس طعنة قاتلة - ويسرع الشيطان لقبض روحه فيعجز عن اختراق صفوف جوقة الملائكة التي أحاطت بفاوست وراحت تترنم بأنشودة خلاصه ونجاته. واللافت للنظر أن أنشودة الملائكة تذكرنا على الفور بالآيات الكريمة من سورة «الفجر» التي كثيرا ما يرددها المسلمون في حالات الوفاة:

«يأتيتها النفس المطمئنة، ارجعي إلى ربك راضية مرضية، فادخلي في عبادي، وادخلي جنتي»

(سورة الفجر، الآيات من 27- إلى 30)
6- تلك هي بعض الأعمال المسرحية التي تأثرت في المقام الأول بالترجمة العربية للقسم الأول من فاوست جوته، وترددت فيها بعض الأصداء و،الظلال من روح ذلك الانسان الذي عذبه القلق الأبدي والشوق اللاهث للمعرفة، والحنين الدائم لتلك اللحظة التي سمنياها اللحظة الخالدة.، ولا بد من القول في النهاية بأن هذه الأعمال للمؤلفين المصريين الثلاثة ليست هي أفضل انتاج أي واحد منهم، ولا يمكن بطبيعة الحال أن يصفها أحد بأنها روائع ولا بأنها أعمال ناجحة تماما من حيث الأسلوب والبناء واللغة والشخصيات والتشكيل الفني.. الخ ولكنها تشهد لهؤلاء الكتاب ولغيرهم بعد ذلك (مثل السياسي الوطني والكاظم الحر فتحي رضوان والكاظم المغربي عبد الكريم برشيد وسواهما) أنهم كانوا أول من تشجع من الكتاب العرب بمعالجة مادة فاوست ذات التراث الأسطوري والتاريخي والأدبي العريق والثري، وأن لهم فضل سبق في اقتحام هذه المغامرة وترسم طريق ذلك المغامر الجسور في آفاق المجهول..(*)

مسرحية - ومن أهمها شيلوك الجديد عن تاجر البندقية - كما عالج أديب سوفوكليس معالجة نفسية وفرويدية وهو هنا يصور «دودة كتب» ممزق النفس لا يبقى له إلا الانتحار ليخرج من أزمتة. ولكنه يتجه بدلا من ذلك إلى التعاون مع «باراسيلزوس» في تزييف العملة. وتكتشف حبيبته مرجريت غشه وخداعه فتتخلى عنه وتلجأ إلى الحياة في الدير. ويعدده الشيطان - الذي استحضره في غمرة انفعاله وثورة غضبه وحزنه - بأن يعيد إليه مرجريت، كما يضع المجد والثراء والمعرفة والشباب تحت أقدامه وفي متناول يديه. ويصبح فاوست مخترعا مشهورا وزير نساء من نوع خاص لا يتعامل إلا مع أشهر وأجمل الجميلات في التاريخ العالمي... والغريب أيضا أنه يشغل نفسه بمشروع اختراع يقضي على الجوع قضاء نهائيا ويوفر السعادة للبشر، ولكن الشيطان يحاول أن يمنعه من ذلك بشتى الوسائل فيهدده فاوست بقطع كل علاقة تربطه به. ولا ييأس الشيطان بطبيعة الحال من سحبه على طريقه وتمريغه في أحوال اللذة والمتعة، إذ يقدم له فتاة لعوبا لا يستطيع أن يميزها عن حبيبته مرجريت. وتعيش معه الفتاة إلى أن تكشف له مرجريت الحقيقة عن الفخ الذي وقع فيه. وعندما يلاحظ الشيطان أن فاوست لا يزال على سخطه وضيقه وثورته التي عهدا منه، فانه يحضر له هيلينا رمز الجمال الخرافي التي يوعز إليها بأن تصرفه عن بحوثه العلمية ولكنها تفشل في ذلك فشلا ذريعا. ويتوصل فاوست في النهاية إلى اختراع يسلط عليه أضواء الشهرة والمجد بحيث تتصارع القوى الكبرى للحصول عليه بأي ثمن وتهدد بسببه باعلان الحرب على بعضها. ويحرق فاوست مخطوطة اختراعه للحيلولة دون نشوب الحرب

د. هـ. لورانس

وأمریکا

ليس الحديث عن لورانس في مقالة محدودة الحجم بالأمر السهل، فهو الأديب الذي أقام «لندن» وأقعدتها، وعلى الرغم من أن العنوان واسع جداً إلا أنني سأحاول التركيز على تجربة هذا الأديب في أمريكا بشكل رئيسي. ولكن وقبل الخوض في الحديث لابد من تسليط الضوء على شيء من حياته وأعماله.

١- حياة لورانس

يحتل لورانس مكانة مرموقة اليوم بين الأدباء المبدعين في العالم، ولكن من هو لورانس؟ إنه ابن أحد عمال المناجم التي تقع في قرية قريبة من نوتنغهام، ونجد في مجموعة «رسائله» تسجيلاً كاملاً لحياته البائسة المنكودة، أما تجربته فتختلف عن تجربة أي من الروائيين في عصره، إذ إنه عرف عمال مناجم الفحم، واطلع على أحوالهم وأحوال نساءهم، وخبر ظروف العيش في بيوتهم المكتظة، كما عانى هو نفسه كثيراً من البؤس والشقاء. ولئن كان دخان المعامل يزكم أنفه فقد كان يتوق إلى استنشاق الأنسام النقية، ويصبو إلى رؤية النباتات النامية، ويحن إلى تغريد الطيور ومشاهدة طبعات أقدام الذئاب على صفحة الثلج. والظاهر أن الحضارة الحديثة لم ترق له بل خنقت

• د. طاهر بادنجكي

«وقاص» وروائي وكاتب مسرحي وفيلسوف وناقد أدبي فضلاً عن كونه عالم نفس من الطراز الأول. أما الشعر فقد استحوذ على اهتمامه منذ مرحلة الصبا ولازمه إلى آخر حياته، وأما الرواية فقد طغت عليه ونالت القسط الأكبر من أعماله لذلك يوصف بأنه «روائي» وقد نشر ما يربو على أربع عشرة رواية، بلغ من تأثيرها أن هزت بريطانيا هذا عنيفاً، وأثارت حوله الجدل في كل مكان، وفي مجال القصة القصيرة صدرت له ثمانى مجموعات حتى غدا من المبرزين فيها وفضلاً عن هذا كتب لورانس ثلاث مسرحيات وألف عدداً من كتب الرحلات دون فيها مشاهداته وتجاربه في أسفاره ورحلاته. ولا بد أخيراً من الإشارة إلى أنه مارس الكتابة النقدية وألف في علم النفس والتحليل النفسي أيضاً، والخلاصة أن لورانس كان كاتباً خصب الخيال، عميق التجربة، مرهف المشاعر، غزير النتاج وهذا ما جعل نتاجه يحمل رسالة إنسانية للبشرية جمعاء.

3 - لورانس بريطاني المنبت أمريكي الهوى:

كل من يطلع على أدب لورانس يلاحظ أن كلمة «أمريكا» أو «أمريكي» قليلتا الورد في أعماله الأولى، وهذا دليل أكيد على أن تعلقه بأمريكا جاء بعد عام 1911، والحق أن اهتمامه بها برز عندما نشر روايته «الطاووس الأبيض» (1) إذ استقطبت أنظار النقاد الأمريكيين وظفرت بإعجابهم وكانت نقطة انعطاف مهمة في حياته لأنها صنعت له شهرة مدوية على الجانب الآخر للأطلسي، ولعل هذا ما جعله يشعر برغبة جامحة في اتخاذ أمريكا موطناً جديداً له، ومما قوى لديه الرغبة في السفر إليها أن الشاعرة

روحه، ولم يجد فيها أية بارقة أمل ولا نوعاً من العزاء على الإطلاق شأنه شأن ويلز Wells الذي سعى من قبله إلى وضع خطة لعالم جديد من ابتكاره.

قضى لورانس الشطر الأول من حياته في مزرعة عائلة «هجز» The Heggس وفيها التقى بالأنسة «جسي» Gessie ابنة أصحاب المزرعة، وخاض معها تجربة حب عنيفة لم تكل بالنجاح، وفي عام 1902 التحق بالمدرسة الموجودة في إيستوود Eastwood ليعمل فيها مدرساً متمرنًا، وبعد تخرجه عمل مدرساً في إحدى مدارس كرويدون Groydon، ورغم أن هذه المهنة لم ترق له إلا أنه أثبت كفاءة عالية وقدرة ملحوظة، وبعد ذلك وقع فريسة للمرض فرأى أن ينصرف إلى الكتابة والتأليف، عله يكسب قوت يومه.

وفي عام 1912 رحل لورانس إلى ألمانيا، وشاءت الأقدار أن يقع هناك في حب Frieda Weekley زوجة أستاذة، وكانت امرأة تنحدر من أسرة أرستقراطية وأما لثلاثة أولاد، وقد بلغ من هيامها به وعشقها له أن ضحت بسمعتها وسمعة أسرته ومستقبل أولادها وأقدمت على الهرب معه، ثم تزوجته عام 1914 إثر حصولها على الطلاق من زوجها وعندما تزوجها لورانس كان في السادسة والعشرين، أما هي فكانت تكبره بخمس سنوات، ومع أن علاقة الحب التي قامت بينهما كانت وثيقة وطيدة فقد تخللها كثير من المشاحنات والمشاجرات، ولكنها لم تصل إلى حد الفراق أو الطلاق نظراً لتعلق كل منهما بالآخر.

2 - أعماله ومؤلفاته:

كان لورانس أديباً ثراً العطاء، غزير الإنتاج، متعدد المواهب فهو شاعر

حبه لأمريكا وإعجابه بها سيجر على رأسه كثيراً من المصائب، فما إن عرف الإنكليز أن هذا الشاعر متعلق بأمريكا حتى أخذوا يضطهدونه ويزدرونه، وبلغ الأمر برجال القانون أن رموه بتهمة اللاوطنية والانسلاخ عن الجنسية البريطانية والتنكر للديار التي عاش فيها والأرض التي نبت منها وهذا ما جعل لورانس يعيش في حالة نفسية سيئة كأنه المنبوذ وتفاقت أزمته عندما ماتت أمه وتركته وحيداً ثم إن ظروف الحرب العالمية واحتجاب الصحف وانصرافها إلى أمور الحرب قطعت عليه رزقه، فقعد ينتظر انكشاف الحرب وانتهاءها، يقول لورانس: «لقد غدت الحرب بالنسبة إليّ جحيماً لا يطاق ورغم مقاومتي الشديدة للقلق الذي يساورني فأنا لم أزل رهين حبائله. إن همي الأكبر اليوم هو التحرر من شبح الحرب ولو لدقيقة واحدة، ولكن هيئات.. هيئات..»

وبلغت به الأرزاء والمحن ذروتها حين تم إيقاف روايته «قوس قزح» (2) إذ صدر حكم قضائي بمنعها من التداول ومصادرتها وإتلافها، كما اتهم مؤلفها بأنه فاسد منحل وفاسق، وهكذا غدا لورانس مضطهداً مفلساً ملازماً لبيته مدة ثلاث سنوات، وفضلاً عن ذلك كله أوصدت في وجهه دور النشر.

وفي خضم هذا الجو الكئيب لاح له شعاع من الأمل، وهو الهجرة إلى أمريكا، فعقد العزم على السفر واضعاً نصب عينيه فكرة إنشاء مجتمع مثالي سماه «رنانيم» (3) Rananim وبينما كان يتأهب للسفر من ميناء ليفربول على متن الباخرة «أدريارتيك» تناهى إلى مسامعه أن شخصيات أدبية وسياسية مرموقة تزمع من جديد إثارة موضوع حظر روايته

الأمريكية هاريت مونرو H.Monroe مؤسسة مجلة «شعر» poetry كانت قد تلقت من مراسلها «عزرا باوند» Ezra Pound دراسة نقدية ممتازة حول ديوان لورانس «قصائد حب وقصائد أخرى» والظاهر أن أيمي لوويل Amy Lowell اطلعت على هذه الدراسة، فأعجبت بها أيما إعجاب، فعقدت العزم على زيارة انكلترة للتعرف إلى الأديب النابغ، ووصلت تحمل إليه هدية (آلة كتابة) وتبارك نبوغه، وتبشره بشهرة عظيمة، وتدعوه إلى الانضمام إلى الحركة التصويرية Imagism التي كانت تنزعها. ثم إنها أقنعت به بأن انضمامه إلى حركتها سيعود عليه بالنجاح والشهرة والدخل المادي الذي ينقذه من فقره المدقع، ويحرره من اضطراباته النفسية، كما طلبت منه أن يرسل إليها كل قصيدة ينظمها، وكانت في غاية الكرم معه إذ كانت تعطيه على كل قصيدة يرسلها مبلغاً محترماً، ولم تكف بذلك بل إنها جمعت قصائده ونشرتها بين عام 1915 - 1917 وبذلك كان لها اليد البيضاء عليه.

ثم إن هاريت مونرو حذت حذو أيمي لوويل، فأجزلت له العطاء وفتحت له مجلتها على مصراعيها، وهكذا غدت هاتان السيدتان كفرنسي رهان تتسابقان على نشر نتاجه وإجزال العطاء له.

والحق أن المال وحده لم يكن مطمح هذا الأديب، إذ ظل رغم ما تمتع به من وضع مادي مريح في حالة من اليأس والقنوط، وظل يحس بأنه مجرد أسير يتخبط في سجن كبير هو وطنه، وقد صور لنا إحساسه هذا بقوله: «لقد سئمت تكاليف العيش، واعتراضي الملل جسداً وروحاً وإذا لم أرحل بعيداً فسأموت كمداً..»

لم يكن يدور في خلد لورانس إطلاقاً أن

«قوس قزح» في المحكمة فأوجس بأنه مقبل على خوض معركة جديدة، وعوضاً عن شد الرحال أثر المواجهة وقرر التريث حتى يرى ما يستمخض عنه الأمور.

وفي الثالث من كانون الأول عام 1915 أعد لورانس عدته للإبحار من جديد، ولكنه فوجئ بأن أصدقائه قد تخلوا عن فكرته وقرروا البقاء لأسباب معينة، لذلك اضطر إلى تأجيل رحلته مرة أخرى.

وفي عام 1916 اشترى لورانس بطاقة سفر إثر تلقيه مبلغ ستين جنيهًا كانت السيدة أيمي لويل قد قدمتها إليه، ولكن خاب أمله حين أدرك أن تأشيرة الدخول أمر غير متاح له.

رجع بعد ذلك لورانس من جديد يجتر أحزانه، ويتخبط في آلامه وقد أخذت «لندن تلوح لعينه جحيماً ليس في وسعه احتمالها، لذلك قرر الانتقال فيها إلى «كورن وول» Cornwall على يعيش هناك بمعزل عن الهموم، ولكنه كان غافلاً عن أن القدر قد خبأ له في كورن وول ما هو أسوأ. كان الناس في كورن وول ينظرون إليه بازدراء واحتقار ويسخرون من لحيته الحمراء وزوجته الألمانية، ويرون أنه مجرد جاسوس لذلك سعوا إلى مراقبته وحملوا البوليس السياسي على وضعه تحت المراقبة إلى أن تضع الحرب أوزارها. صور لنا لورانس في روايته «الكنغر» (4) مشهد عودته مع زوجته في القطار، حيث كانت الزوجة في غاية السعادة بسبب مغادرتها لكورن وول بينما كان لورانس في غاية الأسى يتخيل لندن وما سيواجهه فيها من استهزاء بأفكاره واحتقار لأعماله، كان يقعد في ركن من أركان القطار وهو رازح تحت وطأة الهموم يشعر بالقنوط ويتمثل ما سيلاقه عند وصوله إلى العاصمة، لقد

«بدت لي لندن جحيماً لا يطاق، وكأن الناس أشباح مفزعة أو أرواح الموتى وهم يبدون برتابة على شوارعها».

ورغم تلك الحالة النفسية السيئة لم يقطع لورانس الأمل، بل أخذ يفكر في مشروع جديد، لعله يكون جسراً يعبر عليه إلى ذلك العالم الجديد الذي كان يحلم به فقرر أن يكتب سلسلة من الدراسات النقدية عن الأدب الأمريكي، وتمنى لو سافر إلى نيويورك لإلقاء محاضرات فيها يقول: «أود من أعماقي لو أشخص إلى نيويورك وأن أكتب سلسلة من الدراسات عن الأدب الأمريكي، وربما تنهياً لي الفرصة لإلقاء بعض المحاضرات فيها، إذ لم يعد من بقائي هنا فائدة، ولم أعد أحتمل هذه القيود والأغلال أكثر مما احتملت».

لقد بلغ لورانس حالة صعبة، حتى إن بقاءه في انكلترا غدا بالنسبة إليه ضرباً من الموت كتب يقول: «ما زال هناك أمل يشع في أعماقي ولكن ليس في انكلترا بل أمريكا، ولو علمت أنني سأبقى حتى النهاية في بلاد الإنكليز لأيقنت أن ذلك هو الموت المحتوم».

وبعد أن حظرت رواية «قوس قزح» عمد لورانس إلى كتابة رواية ثانية هي «نساء عاشقات» (5) ولكن الناشرين رفضوها وامتنعوا عن قبولها، فثارت ثائرتة وعبر عن سخطه بقوله «إنني على ثقة تامة بأن في أمريكا جمهوراً أكثر تجاوباً ينتظرنى». ومن الجدير بالذكر أنه عندما كان في «كورن وول» كان يعيش في حالة نفسية سيئة سببتها له معاملة الناس هناك. لكن وفي الوقت نفسه كان يتلقى المساعدات والهبات والمكافآت من عشاق أدبه الأمريكيين، لذلك لا عجب أن يتعلق بأمريكا، ويرى أنها نافذة الأمل الوحيدة في حياته: «أعتقد جازماً أن

انكلترة لا ترى فيّ سوى رجل سوء، على حين أرى أن أمريكا هي حقاً أرضي العذراء» وصدق الذي قال: أولو الفضل في أوطانهم غرباء!..» وفي رسالة بعث بها لورانس إلى صديقه Asquith قال: «أنا على يقين تام من بيع مؤلفاتي لو كنت في أمريكا، لا جدوى من وجودي هنا، ولو لم يبادر أحد الأمريكيين إلى منحي مبلغ ستين جنيها لكنت الآن أتضور جوعاً، وأتقلب على جمر الذل والهوان».

أمام هذه الحالة الصعبة خطرت على باله فكرة السفر إلى إيطاليا، لذلك رحل إليها عام 1919 وخط الرحال في سردينيا، وعاش مدة ثلاث سنوات يتربص لحظة مناسبة للسفر إلى أمريكا، كان يعيش على هذا الأمل، ولا يرى لنفسه مخرجاً سواه، والدليل على ذلك أنه في روايته «عصا هارون» يذكر أمريكا اثنتي عشرة مرة ويشيد برجالاتها العظام من أمثال لنكولن وويليامز وويلسون وسواهم، بل إنه يقدم كتابها «فانتازيا اللاوعي» هدية لوجه أمريكا.

وأخيراً يغدو الحلم حقيقة، ويسافر إلى أمريكا، ولكن يبقى الحلم دائماً أجمل من الواقع، فما أن وطئت قدماه أرض سان فرانسيسكو عام 1922 حتى استرعى انتباهه ذلك التنافر العجيب في طباع الأمريكيين. لقد رأى فيهم تناقضاً حاداً: بين الأثرة والإيثار، نعم هناك نكران للذات وكرم وأريحية، يقابله انطواء على الذات وشح وأنانية وبعبارة أخرى: هناك فردية مطلقة إزاء جماعية لا حدود لها!...

وفي رسالة أرسلها إلى والدته زوجته فريدا عبر بوضوح عن نفوره من الحياة الآلية في أمريكا حيث كتب لها قائلاً: «كل شيء هنا وثير مريح، ولكنني أمقت هذه الراحة الآلية».

لقد أحس لورانس بالفزع من ضجيج المعامل وسيطرة الصناعة وذوبان الإنسان في عالم المادة وفقدانه لذاته وتحوله إلى أداة مسخرة لخدمة الصناعة. ومن ذلك أنه حين نزوله من القطار بمحطة «لامبي» ركب سيارة للذهاب إلى سانتيانا، وصادف أن تعطلت السيارة وسط شارع مزدحم، فطلبت منه زوجته أن يترجل كي يساعد السائق في دفعها، فأجابها لورانس قائلاً: «أنت تعلمين جيداً يا فريدا أنني أجهل كل شيء عن السيارات... دعيهم وشأنهم، إنها أشياء بغیضة لا يمكن الركون إليها». وأغرب من ذلك كله أنه. حين التقى بالسيدة مابل دودج، وكانت قد استضافته، انزعج منها، ورأى في قوة شخصيتها ونظرتها المستعالية ضرباً من العدوانية، ولم يكتف بإحساسه هذا تجاهها بل عممه على جميع أهالي أمريكا. حين سئل: «ما الذي تحبه في أمريكا؟» أجاب: «أحسب أن الحياة هنا مستعالية وأظن أن الجميع هنا ضد الجميع، كل منهم يناصب الآخر العداء، ويتربص به الدوائر ويتصرف وفقاً لمصالحه الشخصية ومآربه الذاتية، بل يتورع لا عن تسلق ظهور الآخرين، فالجميع يعاني من عقدة النقص».

تفاقمت الأمور بعد ذلك، خصوصاً حين نشب خلاف بين السيدة دودج وبين زوجته، لذلك غادر لورانس «تاوس» Taos في ولاية مكسيكو وآثر العيش بعيداً عن المدن المزدحمة في بيت ريفي بقمة جبل شاهق، لقد خابت آماله في إنشاء مجتمع «رنانيم» المثالي الذي كان يحلم به، وغدا عصبي المزاج حاد الطبع، ورغم أن الدنيا قد ابتمت له من الناحية المادية، قدم إليه الناشرون في بيته الجبلي من كل حذب وصب، وطبعت كتبه السابقة، وحصل

أبناء وعشاق» (7) لها وراح يفكر من جديد بالرحيل إلى المكسيك ثانية، ويصل إليها ويستأنف كتابه «الأفعى الرقطاء» والفصل الأخير من كتابه «صباح في المكسيك» ولكنه ما إن انتهى منه حتى اعتراه مرض عضال أقعده عن العمل، فنصحته أطبائه بمغادرة المكسيك.

بعد ذلك عاد إلى «لندن» في خريف 1925، ثم رحل إلى إيطاليا ليعش فيها مدة عامين، وإذ بعوامل الحنين ولواعج الشوق تحدوه إلى حياة الفطرة والريف بعيداً عن المدن وصخبها يقول: «كم أتمنى لو كنت هناك حقاً أشم عبير الأزهار وأمتع بصري برؤية الأودية، وأسعد بقطف التوت، وأسعى ماشياً على امتداد السواقي حاملاً معولي بيدي!...» وهكذا يكره إيطاليا بل أوروبا برمتها يقول في ذلك: «مثل أوروبا كمثل خنزير فطس».

تمنى لورانس لو رجع إلى ولاية نيومكسيكو في الولايات المتحدة الأمريكية، وعقد العزم على ذلك، ففي إحدى رسائله الموجهة إلى أحد أصدقائه ذكر ما يلي: «أحس وكأنني على وشك الاختناق أو أنني أتنفس هواء الجحيم، ولكنني واثق من الشفاء، وأنا على يقين بأنني إذا بلغت ربوع ولاية نيومكسيكو فسوف أشعر بقوة في جسدي تطرد عني ما أنا فيه من ضعف وسأسعى للعودة مع إطلالة العام الجديد».

إن الأمانى شيء والواقع شيء آخر، وصدق شاعر العرب إذ قال:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه * تجري الرياح بما لا تشتهي السفن.

لقد عصفت يد المنون بد. هـ. لورانس الكاتب العبقرى والشاعر الملهم في آذار من عام 1930 وهو يحلم بحياة البساطة والعفوية والفطرة الصافية.

على عقود لطبع كتب قادمة كما ترجمت كتبه إلى لغات عدة، وظفر خلال زيارته لهوليوود بعقد من إحدى الشركات السينمائية لتمثيل «نساء عاشقات» إلا أن ذلك كله لم يخرج من كآبته، «فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان». إن الرخاء المادي وحده لم يكن هدف لورانس أضف إلى أن ما صادفه من غطرسة الأمريكيين وأنانيتهم، وخيبة أمله في إنشاء مجتمعه المثالي، جعله يفكر بالرحيل عن هذا الوسط المشحون إلى المكسيك حيث الطبيعة والسكون والحياة العفوية الفطرية، لذلك حزم متاعه واصطحب صديقه مدير تحرير مجلة «الحصان الضاحك» وحط الرحال في مدينة شابالا Chapala وعكف على كتابة رواية جديدة هي «الأفعى الرقطاء» (6) وبعد مدة من الزمن رغبت «فريدا» في العودة إلى

انكلترا، وهو أمر كان يخشاه وينفر من التفكير فيه، ولذلك تردد ووقع في حيرة من أمره فهو لا يستطيع العيش من دونها، لكنه اضطر إلى مرافقتها حتى نيويورك تاركاً إياها تبحر وحدها عام 1923 ميممة شطر انكلترا.

عاش لورانس بعد رحيل زوجته وحيداً، ولكنه لم يصبر على فراقها ووجد نفسه مكرهاً على اللحاق بها ومغادرة أمريكا، ونشرت له مجلة «الحصان الضاحك» مقالاً بعنوان: «وداعاً أيتها الولايات المتحدة الأمريكية».

وبعد أن جاء إلى انكلترا، وزار أصدقاءه عاد إلى نيويورك عام 1924 وانتقل منها إلى تاوس Taos في ولاية نيومكسيكو ليعيش هناك. وتصالحت فريدا والسيدة دودج، وقامت السيدة دودج بإهداء فريدا مزرعتها، وفي المقابل قام لورانس بإهداء مخطوطة روايته «

أن هذا الانبعاث لا يتم إلا بإشباع الجانب العاطفي في الإنسان، وفي الرواية قدم لورانس عدة أنماط من العاشقات والعاشقين على نحو متنافر، ويرى النقاد أن «بيركن» هو لورانس، وأن «أورسولا» هي فريدا زوجته، فبيركن أناني فردي يسعى إلى طموحات مثالية على حين كانت أورسولا امرأة عاطفية وجدانية.

(6) في رواية «الأفعى الرقطاء» The Plumed Serpent نشد لورانس الحياة الطبيعية العفوية وهي الحياة التي لم تسطع أوروبا أن توفرها، وفيها يناهز بأهمية الجانب الجسدي من حياة الإنسان العاطفية، ولكنه يلاقي من جراء كتابتها شجبا عنيفا ومعارضة شديدة من قبل النقاد، وتنتهي بالحظر أيضا، على أنه - كرد فعل - ضد النقد يواصل السير على الخط نفسه فيؤلف روايته «عشق الليدي تشاتركلي» 1928 وفيها يتابع التركيز على الجسد، ويقدم وصفا أكثر صراحة للعلاقات بين عاشقين.

(7) وفي رواية «أبناء وعشاق» Sons and Lovers يقوم المؤلف بكتابة سيرة ذاتية، نشرت عام 1913، وفيها دراسة نفسية للعلاقات العاطفية بين أفراد إحدى الأسر من الطبقة العاملة وفي الرواية نجد شابا مرهفا متعلقا بأمه تعلقا قويا، وهذا التعلق يؤثر على عواطفه ومشاعره تجاه امرأتين، إحدهما محافظة متدينة والثانية متزوجة خبيرة بشؤون الحياة، ومع أنه في النهاية يفقد أمه ويهجر المرأتين فإنه لا يقطع أمله من المستقبل، وفي الرواية تصوير للقرية ذات مناخ الفحم وهي القرية التي فيها المؤلف. إن الرؤية بصورة عامة تصور الصراع الناشب في أعماق الإنسان بين مطالب الجسد ومطالب الروح.

(2) رواية «قوس قزح» The Rainbow كتبها لورانس عام 1915، ولكن تم فرض الحظر عليها بسبب اشتمالها على ألفاظ بذيئة، وهي تصور ثلاثة أجيال في أسرة تعيش بوسط انكلترة، وتعرض عدة نماذج للزواج تنتهي بالفشل الناجم عن عدم التوافق في الأمزجة، ولعل ظهور قوس قزح في نهاية الرواية رمز يعبر عن الأمل الكامن في أعماق «أورسولا» وقد قام لورانس بإكمال هذه الرواية في «نساء عاشقات».

(3) كان لورانس أثناء تشرده في أنحاء انكلترة يحمل بمجتمع مثالي، دعاه «رنانيم» يتحرر فيه الإنسان من شرور العالم المعاصر وويلاته، وقد عمل على حفز أصدقائه للانضمام إليه حيثما ظهر، ولكن أصدقائه كانوا على قدر من الأنانية فلم ينجح في إقامته.

(4) كتب لورانس هذه الرواية Kangaroo عام 1923 وكانت من أكثر أعماله نجاحا ورواجا، وفيها يصور تأثير الحرب على الإنسان، إذ تدفعه إلى العزلة وتعمق إحساسه الغربة، وتظهر فيه نوعا من النزق والاضطراب النفسي ناجما عن الاستسلام للقوى اللاعقلانية.

(5) طبعت رواية «نساء عاشقات» Women in Love طبعة سرية عام 1920، وفيها تابع لورانس تطويره لشخصيات روايته «قوس قزح»، وي هذه الرواية أبرز أثر الصناعة السيئ على النفس البشرية. وقرر أنه لا بد للبشرية من أن تنبعث من جديد سواء على مستوى فردي أم جماعي. ورأى

رؤيا...!

إنني لأسمع صوت قبرة الحقول
تشدو فأفهم ما تقول

دعها

فإن طاوعتها حملت عرقك ما تخلفه السيول
وسقطت من عين العلى وتبرأت منك الأصول

ورأيت خلف الشمس وهي تغوص في حمأ الأفول
بستان رمان وأعناب وريحان شكول

وشممت نسرينا وما كل الروائح تشتهي عند الأصيل
وأكاد أبصر من وراء تساقط الظلماء
تحقق... راية الزمن الجميل

لأشيء يبقى في ظلام المستحيل

حتى الحياة لها بديل

ومدمر الروض البهيج بما يدمره قتيل

أو ما سمعت نشيد قبرة الحقول

وعرفت معنى ما تقول؟!

فامسح جراحك وافتح الأبواب كيما تزدهي

كلّ الفصول

شعر:
علي السبتي

نَعْدُكَ الحِلْمَ



ARCHIVE

شعر: فيصل أكرم

قطرةً، غسلٌ، وحلوى
 في ملوحة حلقي المجروح
 أنت الروح؟ لا تتأثري..
 كل احتمالات النجوم
 متاعبٌ عظمى، وبلوى..
 هذا المشاع إلى الوداع يقودنا
 والنظرة الأولى.. شرود واعد
 والحلم يكفي، كي يطول العمر
 هذا القلب، في كأسِي، إليك
 فلم يرغب بعد الزمان عن الزمان
 ولن تغيب السحب عن وجه المطل
 على النوافذ..
 فسحة.. كان الهواءُ
 وفسحةٌ لفتاتنا..
 فلتطلعي، في نصف هذا العمر

أهلا للمسافر، حُلْمنا قد آن
هيا، كي نكون كما نريد..
نكسر المرأة في وجه المكان
ونقطف وردة العشاق، للقلبين
ما ذاقا بحلم، طعم فاكهة
الحنان..

هو الزمان الآن.. جرّبناه
لا تتوسمي شفة الغيوم تحط
عذب كلامها
في حضرة الشمس / المؤامرة
ارتفعنا، نحن في عجل
ونحن إذا ارتفعنا..
ليس يهبط من قواربنا
سوى الماضي الثقيل..
أضيع، إذا رأيتك صفحة في
الدفتر المكشوف
أعرف.. لن أشاهد صورتني في
ذكرياتك..

ما رأيتك قبل هذا الصبح
إني لن أرى للصبح وجهها بعد
وجهك
فليكن في الحفلة الأولى: التظاهر
والموارة البريئة..
ولتكن بيني وبينك هذه اللغة
المضيئة:

«أنت لي.. أنت لي»

سنكذب؟ ربما..

فالقلب كذاب كبير

والعمر أصدق ما عرفنا..

العمر يصدق دائما

العمر يمضي..

من لمن؟ ولئن يكون العمر متجها

سنكذب مرة أخرى..

ومرات، سيصدق عمرنا

وسننطفئ..

وسنختفي..

وسنسريح من الكذب

وسنسريح من القناعة والقناع

فالعمر ثانية سيصدق..

كي نشد الكفّ عن كفّ

نشد القلب عن قلب

نصب الكأس بين عيوننا

ونرش بعض الملح بين جفوننا

ونغيب ثانية..

نغيب..

لكي نفيق من الحلم

ولكي نكذب بعضنا..

مهيل الوعود ...

برغم الشوق

تسرح في البراري

وتسرح للمدى أنفاس خيلك

لعل الموت يجفل من صهيلك

تراود غيمه شردت

تعالى

لنسكب في اليباس ندى هطولك

نسامر نجمة

ترنو لأفق

فيأتيك المدى بصدى المنادي

إلى إلهي

وارجع عن رحيلك.....

محمد مكين صافي

برغم الصمت
تعزف ما تعاني
وتطلق للغمام عنان شجوك
لعل البوح يفلح في انعتاقك
وترقب في الوجوم
لعل ليلي
تحط الرحل
تسألها مقيلا
فيهمي طرفها
حبا بحقلك
وتدرك كيف يوغل في السواد
وميض ليلك



برغم الخوف
والذات المنيعه
تفرخ في الرؤى صورا
هزيلة
تفجر شمعة
شررا شظايا
فبيت العنكبوت غدا حكايا
وتبعد عن غناء السيل...ركبك
وتسرج للوعود سهيل
خيلك....»

اللقاء الجديد

د. أحمد زياد محبك

النسمات الصيفية الناعمة تنفحنا شذى الياسمين من عريشة تظللنا، ممزوجا بعبق التبغ الفاغم، وإلى جانبنا بركة فيها نافورة ناعمة، وقد طفت على سطحها زهرات الياسمين، وتحلقت حولها موائد قعد إليها كهول أمثالنا، أرخوا أحسادهم المتعبة في مقاعد مريحة، وراحوا ينفثون دخان النرجيل، ويتذوقون القهوة المرة، مطمئنين إلى شجرة التوت التي تظلل المكان كله، وأوراقها تتحرك مع النسمات في حفيف ناعم ينسجم ووسوسة الماء المتقاذف بهدوء من النافورة، لتعزف مع قرقرات النرجيل نغما يبيت على ألعانه كل كهل إلى صديقه الكهل شجون يومه، ثم يشدوان معا ذكريات الأمس البعيد، والجمرات الحمر تشع في رؤوس النرجيل. كنت أصدق في وجهه مثبتا أنظاري فيه، وهو ينفث دخان النارجيلة، منقلا نظراته، من مكان إلى مكان، على غير عادته، مختلسا بين الحين والآخر نظرة إلي، وقد أدركت أنه يتوقع مني أن أبادر إلى الكلام حتى ييوح هو بكل شيء، فقلت له:

«يبدو أننا هنا في حاجة إلى لحظات نبتعد فيها عن نسائنا، لنجلو ما بأنفسنا من عناء النهار، ثم نرجع إليهن، ونحن أكثر صفاء».

فعلق بهدوء:

«نعم، المرأة دائما هي السبب».

أدركت على الفور أن ثمة مشكلة ما مع زوجته منى، فقلت له:

«في الواقع الحق معك، منى ابنة خالتي، وأنا أعرفها، عنيدة، حادة

الطباع، ومتشبهة دائماً برأيها».

زال عنه شيء من الاكتئاب، وبدأ أنه أصبح مستعداً للكلام، فقال:

«أخطأت يا صاحبي، منى قوية الشخصية، وأنا أحبها كذلك، وعلى كل حال ليست هي العلة، ولا السبب».

«الوظيفة إذن؟».

«لا، لا أبداً، لا تعجل علي، أمهلني أنا سأروي لك كل شيء، في الحقيقة منذ يومين أو ثلاثة فقط، بدأت لا أعرف ماذا أفعل، تغير كل شيء في حياتي، ولذلك دعوتك إلى هذا اللقاء، لأصارك بكل شيء».

قلت له مقاطعاً:

«لا زوجتك هي السبب، ولا الوظيفة، أنت عاشق؟».

قال بشيء من الهدوء الذي يخفي وراءه عاصفة نار مشتعلة، وهو ينفث دخان النارجيلة:

«غادة البحر، هل تذكرها؟».

«لا، لا أذكر».

«لا، بل تذكرها جيداً، حاول فقط، أنت الذي سميتها بنفسك غادة البحر».

«آه، تلك التي رأيته في شهر العسل قادمة إلى البحر لتصطاد».

احتد غاضباً، وقال:

«لا يا أحمد، هل حدثت أنا عنها هكذا بكل بساطة: فتاة قادمة إلى البحر لتصطاد،

أنت تريد اليوم إغاضتي، بل تريد دفعي إلى الجنون، هل نسيت كيف حدثت عنها؟! يومها طار عقلك وجننت، يبدو أنك قد كبرت وعجزت».

«كبرت، نعم كبرت، ولكن عجزت؟ لا، وأنت ألم تكبر؟».

«لا، لم أكبر، فالصورة ما تزال تخفق في دمي، الشمس تسطع من ورائها يا أحمد،

في أول شروقها ذهبية متألفة، تنهض من الأفق مثل قرص العسل، وهي تخطر قادمة نحوي بقوامها الرشيق، فراشة الربيع، تحمل صنارة الصيد، قدماها تتركان

وراءهما وشما على الرمل يمتد إلى الشمس، وهي تدنو وتدنو مقبلة إلي في ثياب البحر، النسمات تأتي منها، النور يأتي منها، وهي تصل إليك، وأنت أمامها، تخيل

يا أحمد، لقد تلاشى كل شيء وغاب، سواها هي، ثم أزيد الموج عند قدميها، وقالت: «صباح الخير، هل تسمح لي بالصيد بقربك»، نكهة العسل وطعمه وشذاه، وأنت

تذوقه أول مرة، هو صوتها، وقلت: «أخشى أن يغلبك سوء حظي؟»، فقالت على الفور: «نغطس معا في البحر، فتغسل عنك سوء الحظ»، وكان الأجداد يرون أسطورة تقول:

«إذا استحم معا في ماء البحر رجل وامرأة لا يعرف أحدهما الآخر، غسل عن جسديهما سوء الحظ، على شرط أن تكون الشمس في الأفق، لم تخرج منه، ولم

تغب عنه»، والتفتنا معا، وأنا وهي إلى الشمس، كان معظمها قد سطع فوق الأفق، ولم يبق وراءه إلا خيط رفيع، ثم التقت أنظارنا، وعلى الفور، كل منا كان قد غطس تحت

الماء، في لحظة واحدة، كأنما حرك جسمينا عقل واحد، وتشابكت منا هناك الأذرع، ثم خرجنا لنقعد على الرمل معا، يتأمل كل منا الآخر، مدهوشاً، وغرقنا في التأمل، لا

همسة، ولا نائمة، ولا كلمة، لا شيء، لا شيء، توأمان، أو تمثالان صبا في قالب

واحد، يا أحمد، أه لو كنت معنا، حتى الآن لا أكاد أصدق، هل كان حلما؟ وهما؟ ولكن لا، هل نسيت يا أحمد، قل لي، ما بالك بهت؟! هل أتابع أم أصمت؟».

«تابع».

«ثم التقط كل منا صنارته، ورماها في البحر، ثلاث مرات يا أحمد، ثلاث مرات، وفي كل مرة كنا نسحب الخيط معا، ليخرج في الوقت نفسه في طرف الخيط سمكة، نجذبها إلينا، نخلصها من الصنارة، ثم نرشقها إلى البحر، نعيدها إليه،» «من أعاد إلى البحر ما أخذه منه، حفظ له البحر ما أعطاه حتى آخر العمر» هكذا تقول الأسطورة، في المرة الثالثة هي التي خلصت سمكتي من الصنارة وأعادتها إلى البحر، وأنا الذي خلصت سمكتها في الوقت نفسه، وأعدتها إلى البحر، ثم كسرنا أعواد الصنارتين، ورمينا بها إلى البحر، وهي تقول: «جربنا حظنا ثلاث مرات، هذا يكفي»، ثم رجعنا معا، كنا لا نرى الفندق، ونحس أن الرمل يمتد ويمتد إلى غير ما نهاية، والشمس تسطع أمامنا، تدفئ أجسامنا، والنسائم الندية تنعشها».

قاطعته في عصبية ونزق، قائلا:

«نعم، نعم، تذكرت، ثم اقتربتما من الفندق، فسألتها عن اسمها، فذكرتك بالأسطورة، وقالت: «من غير أن يعرف أحدهما الآخر»، ثم أفلتت يدها من يدك، وركضت داخله الفندق، وقعدت أنت في الحديقة، ساعة أو ساعتين، قبل أن تصعد إلى زوجتك، التي كانت نائمة».

كان يصغي إلي وهو يحدق بي، محملا بحدة، مثبتا ناظريه، حتى أيقنت أنه لا يراني، وإنما يرى صورة ما في عقله، ولما صمت، أضاف:

«والى الآن ما زال أظن أنها كانت أيضا في شهر العسل، فقد شاهدتها مساء تغادر الفندق متأبطة ذراع شاب يكبرها قليلا».

أحسست أنه زال عنه كثير من قلقه واضطرابه، وقد استسلم إلى خدر الذكرى، وشعر بقدر كبير من المتعة والسرور، وهذا ما زاد في ضيقي بالحديث كله وضجري، إذ كنت أريد الوصول إلى سبب اضطرابه الذي حدثني عنه، فقاطعته، وقلت:

«نعم، نعم، عرفنا ذلك كله، وتذكرناه، وتذكرنا أيضا أنك غادرت الفندق في صباح اليوم التالي قاطعا شهر العسل، ولم تتمكن من سؤال الاستعلامات عنها، وقد قلت لك يومئذ لو أنك سألتهم لما أفادوك بشيء عنها، نعم، نعم، هذا كله نعرفه، ولكن ما مناسبة هذا، وقد مضى عليه ربع قرن؟ ولم تذكره في أثنائه؟».

واندفع قائلا:

«حقا كنت لا أذكره يا أحمد، ولكنني كنت لا أنساه أيضا، كنت في الواقع أعيش به، أحس أنني أملكه، يسري في دمي كما قلت لك».

قاطعته ثانية، وقلت:

«فهمت ذلك كله، ولكن ما علاقته بالقلق الذي حدثني عنه اليوم؟».

عاد إليه اضطرابه، اعتدل في جلسته، نفت دخان النارجيلة، وطلب من النادل فنجان قهوة آخرين، ثم قال:

«رأيتها، رأيتها يا أحمد».

«غير معقول؟ في الحلم؟».

«رأيتها يا أحمد، التقيتها في الشارع مصادفة، منذ ثلاثة أيام، أو أربعة، ما عدت أذكر، أكاد أجن».

وصمت، أرسل نظراته بعيدا عني، كأنما ينظر إلى نهاية العالم.
وطال الصمت، لم أستطع قول شيء، وأحضر النادل فنجانني القهوة، رشف عادل رشفة، واعتدل في جلسته مرة أخرى، ثم قال:
«لا أعرف يا أحمد ماذا أفعل؟ طلبت منها أن أعرف عنها كل شيء، فرفضت وذكرتني بالأسطورة، وقالت: «إذا عرف كل منهما الآخر فسوف يزول عنهما حسن الحظ».

«هل تغيرت؟».

«قليلا، امتلأ جسمها، وتكور، وكان معها ولد».

«متزوجة إذن؟».

«بالطبع».

«هي من بلدنا؟».

«لا أظن ذلك، وإلا فأين كانت طول ذلك العمر؟ كما لا أظن أنها من مدينة البحر».

«لعلها ليست هي؟».

«كيف ذلك يا أحمد؟! أخبرتك أنها قالت لي: «يجب أن يبقى كل منا لا يعرف الآخر، وإلا زال عنا حسن الحظ».

ازداد قلقه، وقد رشف كل ما تبقى في فنجان، ثم قال:

«لقد ضعت يا أحمد؟ لا أعرف ماذا أفعل؟ لقد تغير كل شيء في حياتي».

«لماذا لم تعطها أنت اسمك وعنوانك؟».

«قدمت إليها بطاقة باسمي وعنواني، فرفضت أخذها، فوضعتها أنا في حقيبتها، ولعلها انتزعتها من الحقيبة بعد أن تركتني، ومزقتها حتى من غير أن تقرأها أو تنظر إليها».

«ولماذا تفعل ذلك؟».

«ألم أقل لك إذا أصبح أحدنا معروفا لدى الآخر، زال عنا حسن الحظ. هكذا تقول الأسطورة، والآن لا أعرف ماذا أفعل؟».

رشفت آخر ما في فنجانني من قهوة، وغطيت الجمرات المتوجهة في رجس النارجيلة بالقمع المعدني. في أثناء ذلك كله، كنت أفكر، وهو في صمت مطبق، وأخيرا قلت له:

«انتظر، لا بد من أن تتصل بك».

ونظرت إلى ساعة يدي، ثم قلت:

«زوجتي في البيت تنتظر، وكذلك زوجتك».

نظر إلى ساعة يده، ثم نهض مدهوشا، وهو يقول كالنادم:

«ليس من العدل أن أتأخر على منى إلى هذا الحد».

أذهلني كلامه، فقلت له، ونحن نغادر المقصف:

«عليك أن تنسى تلك الفتاة، مادمت على هذا الوفاء لمنى».

توقف، ورمقني بنظرة حادة، ثم قال غاضبا:

«ماذا يدور في بالك يا أحمد؟ لقد كنت طوال عمري على وفاء لزوجتي منى، حتى قبل أن أعرفها، منى حبي الأول، والأخير، هي المرأة الوحيدة في حياتي كلها، بل هي كل شيء في حياتي، إلى أين ذهب بك الخيال يا أحمد؟ غريب؟ بعد أربعين سنة من الصداقة يظهر أن كلا منا لا يعرف الآخر حق المعرفة؟».

أحسست بالضيق، ولم أستطع قول شيء، وسرنا نحو البيت صامتين.

× × ×

لم أكن في الواقع مصدقا كل ما قاله عادل، أو بالأحرى لم أكن مقتنعا، فكيف يسمح المرء لنفسه أن يدخل إلى حياته مثل هذا القلق والاضطراب والضياع وهو في الخمسين؟ وهو مستقر بعد ذلك في حياته، وله زوجة يحبها وأولاد يحبهم ووظيفة هو ناجح فيها، هل هو الملل والضجر والبحث عن التغيير بعد الاستقرار وتحقيق معظم الآمال؟ أو هو صبوة الشيخوخة؟ وإذا كان الأمر كله لا يعدو كونه حلما، كما يزعم هو، فهل يحتاج من كان مثله إلى اللحم؟ وهو في هذه السن وهذا النجاح؟ كل شيء في الحقيقة في حياة عادل متوازن، بالتخطيط أو المصادفة، ولدان وبنتان، ووظيفة وعمل تجاري حر، شقة فخمة في المدينة، ودار صغيرة في الريف، وأصدقاء في العمل وخارجه.

وأنا وهو نسهر في كل أسبوع مرة واحدة على الأقل خارج البيت وحدنا، كما نسهر أيضا مع زوجاتنا في البيت، سواء عندي أو عنده، وزوجته ابنة خالتي، وكانت زميلة زوجتي في الدراسة.

ولكن يبدو أن المرء لا يعرف صديقه حق المعرفة، ولو امتدت بهما الصداقة العمر كله، كما قال عادل نفسه، بل يبدو أن المرء لا يعرف نفسه، وفي كل يوم يتكشف له ما هو جديد.

ولكن سواء كنت مقتنعا بكلامه أو غير مقتنع، فلا بد من الإقرار بواقع حاله هو، فأيا ما كان الأمر، فهو بالنسبة إليه واقع، سواء أنكرناه أم أقرناه.

واستيقظت في صباح اليوم التالي باكرا جدا، على غير عاداتي أيقظتني فكرة خطرت لي تتفق وطبيعة تفكيره، ثم ذهبت إلى مكتبي، وبقيت إلى الضحى وأنا أفكر، وأدرس الاحتمالات كلها، وأخيرا، وقبل الظهر، نفذت الفكرة.

ومر يومان لم أتصل فيهما بعادل، عن قصد، خشية أن أفوه بكلمة ما، فيشك في الأمر، وكنت في أثناء اليومين شديد القلق، وقد هيأت نفسي لكل ما قد يطرأ، وفي اليوم الثالث هممت مرة أو مرتين بالاتصال به، فقد ضقت ذرعا بقدرته على الكتمان، وعدم الاتصال بي، حتى كان موعد انصرافي من المكتب يحين، فقد اقتربت الساعة من الثانية بعد الظهر، وإذا جرس الهاتف يرن، فأدركت على الفور أنه عادل، ورفعت السماعة، كان علي أن أكون حذرا، وألا أقول شيئا، ولكنه لم يذكر أي شيء، واكتفى بدعوتي إلى اللقاء مساء في مقصف المنتدى.

× × ×

في السابعة مساء كنت في المقصف، توقعت أن أراه قد سبقني، ولكنه لم يكن هناك، فقعدت في ركننا المألوف وأخذت أنتظر، في قلق وحيرة.

وأقبل علي في نحو السابعة والرابع، بقامته المديدة، وجسمه الممتليء، ووجهه المشرق، وثمة ابتسامة خفيفة على ثغره، يلوح لمن يراه، ولا يعرفه، أنه في الأربعين، وفور جلوسه نادى النادل، وطلب فنجانين كبيرين من القهوة، ونارجيلتين، كان يتصرف برشاقة وبساطة، وكأن ليس ثمة أمر ما، حتى كدت أشك في الأمر، ولكنه كان في الحقيقة يتصرف بعفوية تامة، ومن غير افتعال.

وتبادلنا عبارات المجاملة، والسؤال عن الصحة، وقد بدا أنه لا يريد الكلام عن الموضوع، فلم أستطع مجاراته إلى مثل هذا الحد، فسألته:

«هل من جديد؟».

وكان النادل قد أحضر القهوة، فرشفت من فنجان به رشفة، ثم مد يده إلى جيبه، وأخرج ورقة مطوية، ورمى بها إلي، وقال:

«خذ، انظر».

اصطنعت الدهشة وأنا في اضطراب شديد، ثم سألته:

«ما هذا؟».

«رسالة منها».

لم أعلق بشيء، واغتنمت حضور النادل يحمل نارجيلتين، ويضع واحدة بالقرب مني، وأخرى بالقرب منه، فوجدت في ذلك فرصة لإراحة أعصابي المشدودة، وبعد ذهاب النادل، قلت:

«وماذا تقول فيها؟».

«خذ، اقرأها».

«لا، لا، اقرأها أنت».

وتناول الرسالة بأصابع ثابتة، وهو يتنفس مشرق الوجه، وأخذ يقرأ:

«تحية الصيد والبحر، ما كنت أعرف أنك في هذه المدينة، وقد جئت إليها سائحة مع زوجي وابني، وقد اضطررت إلى البقاء فيها يومين بعد لقائك، لم أخرج فيهما من الفندق، وبالنسبة إلى حسن الحظ فأرجو أن تطمئن، لأنني لم أقرأ بطاقتك، فقد كتبت هذه الرسالة، وسلمتها إلى الخادم في الفندق، وناولته البطاقة من غير أن أراها، أو أنظر فيها، وطلبت منه أن يكتب العنوان وفق البطاقة، وأن يمزقها بعد ذلك، أرجو ألا تبحث عني، فأنا راحلة اليوم، وستبقى في حياتي، ولن أنساك».

كنت أحدق في وجهه وهو يقرأ الرسالة، كان السرور واضحا، ولما انتهى من القراءة، تظاهرت بالانشغال في تحريك الجمرات في رأس النارجيلة، ولم أعلق بشيء، ولكنه سألني:

«ما رأيك؟».

«الأمر واضح».

«ماذا تعني؟».

أحس بأنني محاصر، ولا أجد ما أقوله، وأخشى النطق بكلمة ما في غير موضعها، فتكشفتني، ولكنني كنت مضطرا إلى الإجابة، فقلت:

«لقد وضحت لك هي كل شيء في الرسالة، وستبقى وفيه لك، وأظن أنها تشبهك في منحنى تفكيرك».

تبسم وعبر عن ارتياحه، ثم قال :

«هل تعرف، الآن أحسست بالراحة الاطمئنان، لقد عادت إلى موضعها الطبيعي في حياتي، وستبقى كذلك إلى الأبد».

ثم طوى الرسالة، وهم بوضعها في جيبه، فقلت له وأنا أمسك يده التي فيها الرسالة :

«هل تركت لك من قبل أثرا ماديا يذكرك بها؟».

«لا، كانت دائما طيفا، وذكرى حية في دمي، ولست بحاجة إلى أثر مادي لكي يذكرني بها، فأنا لا أنساها، وهي دائما معي».

«إذن، أرجو أن تحرق هذه الرسالة».

«توقعت أن تطلبها لنفسك، لتحفظ بها ذكرى لإقلاقي لك بسببها!».

«لا، أبدا، أنت لم تقلقني، ولكنني أردت أن تحرقها حتى تبقى الأسطورة قائمة إذ يخشى أن تتمكن من تحقيق بعض المعرفة بها من خلال خطها، وكما تعرف فإن الخط جزء من الشخصية، وللأساطير بعد ذلك أحكامها».

والتمعت عيناه بوميض أخاذ، ثم قال :

«أمرك غريب؟ أراك هذه الليلة يا أحمد تفكر كما أعرفك دائما، في الليلة السابقة كنت مختلفا كثيرا، الآن تعجبني».

ثم مد يده بالرسالة إلى الجمرات المتواجدة في رأس النارجيلة، ووضعها فوقها، وتركها تشتعل.

تابعت احتراق الرسالة باهتمام.

ولكن ماذا يحدث لو أرسلت هي بنفسها إليه رسالة؟ أو رجعت إلى المدينة لتبحث عنه؟ وعلى كل حال، لو فعلت شيئا من ذلك، ولا أظن أنها ستفعل، لا اعتذرت إليه، ولأكدت له أنني لم ألق الرسالة إلا من أجله.

لم يبق من الرسالة شيء، أصبحت هبابا أسود، وهبت نسمة صيفية، فذرتها، فتناثرت، وامتزجت برماد التبغ المحترق، وتحركت مع النسمة أوراق شجرة التوت، فتناغم حفيفها الحالم مع وسوسات الماء المتقاذف من النافورة الناعمة، وانضمت إلى اللحن قرقرة النارجيلة.

جسيم السيد تامر

بقلم: كريم الهزاع

النباتات مسترخية بفعل الحرارة الثقيلة المعتادة كل سنة في شهر أغسطس / آب. الأزهار تحتفظ بعطرها في انتظار هطول المطر الذي يطلق أريجها، ولكن لا أريج حيث لا مطر، وفي هذا الجو الحامد لا صوت سوى طنين نحلة ضخمة يدوي في رتابة وضجر مألوف أن انتهى.

توقفت سوسن لحظة عن تفصيل البازلاء الموضوعة في وعاء أزرق على ركبتيها وراحت تتأمل النحلة، الهدوء شامل، أزاحت بيدها خصلة من شعرها كانت متهدلة على عينيها، تحركت في المقعد، فتحت عينيها، وتطلعت في قلق إلى الساعة التي تلبسها في معصمها. كانت تنتظر. دخلت أنت بغتة كعادتك حينما تعود، تخرج مفتاح البيت من جيبك، تفتح الباب، تدخل، تتطلع بعينيك الفاحصتين إلى مدخل البيت وكل ما تراه بطريقك نحو الغرفة، وفي هذه المرة ارتعدت لسبب آخر:

- استغفر الله يا ربي، من ذا الذي رمى كسرة الخبز هذه على الأرض؟!

انحنيت لتناول الكسرة من على الأرض، مواصلا استغرابك، واستغفارك:

- استغفر الله يا ربي.

قبلت الكسرة بشفتيك، وضعتها على أرنبه انفك، رفعتها إلى جبهتك، تساءلت:

- هه، من الذي رمى كسرة الخبز على الأرض؟

● ماذا تقول؟

سألتك زوجتك وهي تأخذ صندوق الطماطم الصغير من يدك الثانية، بينما

تعيد نفس السؤال :

- من الذي رمى كسرة الخبز على الأرض ؟

ردت زوجتك بامتعاض وهي تأخذ طريقها نحو المطبخ :

● يا رجل والله قطعت مصراني بصوتك، ظننت قد حدث لك شيء لا سمح الله . ودون مبالاة :

● ... كسرة خبز وجدتها ! ارفعها عن الأرض وثوابك على الله . وبسخرية :

● ... أنا قلت زوجي أصبح به مس من الجن أو خيط من الخيل ؟

رددت أنت بسخرية يشوبها الغضب :

- لا، وانت الصادقة، أنا سأجن دفعة واحدة من أفعالك ..

أرادت أن تخفف من حدة الاحتدام :

● يا رجل، لا تعمل من الحبة قبة، هل انتهت كل مشاكل الدنيا لتحدث عن هذه الأمور

التافهة. ضربت أنت عصفورين بحجر «ياللعصافير المسكينة» حذرتها وذكرتها :

- إسمعي هذه المرة كسرة الخبز عند باب البيت، وتطليين مني السكوت، وتسمين هذه

الأشياء أموراً تافهة، وفي المرة السابقة سرقت القطط سمكتك وأنت لا تعلمين، والمثل يقول :

«رزق القطاوة على الخاملات».

أرادت أن تنهي الموضوع :

● ياذاكرتك اللعينة، كل شيء تذكره، لكن ما تريده تعترف به، وما لا تريده تتناساه.

- أتناساه ؟ مثل ماذا ؟

● ديونك، وعدم الاعتراف بها سيبيدك تدهورا.

لم ترد، مازلت متمرد الدرجة رفض النعمة الممنوحة لذاكرتك :

الأستاذ سامي، مدرس التاريخ، لن تريد أن تتذكر الأستاذ سامي، معلم المدرسة، إنك لن

تريد أن تتذكر هاتين اليتيمات العريضتين اللتين يتشددان أدبتيك، وتتضربانك بمسطرة، ولن

تريد أن تتذكر عظام أصابعك الموجعة، وأصابعك المبيضة بالطباشير، وأوقاتك المقضية أمام

اللوح الأسود لكي تتعلم القراءة والكتابة، والضرب، والقسمة، ورسم أشياء أولية، منازل

ودوائر، لن تريد : هذا هو دينك. التمرد وضرب الروتين بعرض الحائط، لقد أفسدتك الكتب،

تريد أن تنهض بسرعة فتعاود السقوط. تبا لك، أي طائر مشاكس لوالدته أنت ؟ العالم لن

يعطيك الفرصة لتكرار محاولتك. الآن والعرق قد لطخ ما تحت إبطيك وراح يسيل على

طول جنبيك، ماذا أنت فاعل لهذه المرأة ؟ لأن المرأة تظن دائما أن لها حقوقا خاصة في تملكك.

أنت تقول أنك ذاهب هنا أو هناك، وهي تريد أن تعرف أين ؟ وأحيانا أنت لا تعرف حقا إلى أين

أنت ذاهب ؟ كل ما في الأمر أنك تريد أن تذهب مشوارا حتى تمرن ساقيك، لكنها لا تستطيع

أن تصدق ولا كلمة من كلامك، وحتى لو تركت رياضة المشي، لا تقدر أن تكتب أو تقرأ حين

تريد، لأن هناك أطفالا يجب أن تطعمهم، وأن تعمل هذا وهذا، ولو أنت سألتها ما ستفعل إن

أنت لم تنفذ طلباتها فإنها تثور وتخبرك ألا تزعج نفسك ولكن المشاكل تحصل، فتثور أنت

بدورك وتقول لها أن تذهب إلى الجحيم، فتجد نفسك بعد لحظات وسط هذا الجحيم والنحلة

تطن فوق رأسك، والله وحده يعلم الباقي يا سيد ثامر.

القطاوة: تعني القطط، والمثل شعبي يطلق على المرأة الكسولة الخاملة.

الرقص

على حافة الجرح

قصص قطرية قصيرة جداً بامتياز

ARCHIVE

• نضال الصالح

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ينتمي القاص القطري جمال فايز (١) إلى جيل الثمانينيات الذي تمكن من تفعيل المشهد القصصي في قطر، بعد أن ظل هذا المشهد لفترة طويلة نسبياً يعاني نوعاً من العطالة المفارقة لما تتسم به المشاهد الثقافية في أقطار الخليج العربية الأخرى، وهو أحد أهم الأصوات الجديدة التي تصوغ راهن هذا المشهد في عقد التسعينيات، أمثال: شمة الكواري، ومحسن الهاجري، وناصر الهلالي.

وعلى الرغم من أن مجموعته البكر «سارة والجراد» (2) عبرت عن «تعثر» واضح في فهم منتجها لخصائص الجنس القصصي وتقنياته وقصور

أدواته في هذا المجال، فإن القاص سرعان ما تحرر من ذلك كله في مجموعته الثانية «الرقص على حافة الجرح» (3) التي قدم فيها تجربة مغايرة تماما، والتي تشكل قطيعة واضحة مع ما اتسمت به مجموعة «سارة والجراد».

تضم المجموعة الأخيرة ثلاث عشرة قصة قصيرة، يتصدرها تقديم موجز للباحث القطري الدكتور محمد عبدا لرحيم كافود، يبدو منجزا على عجل واضح، لكنه في الوقت نفسه يستبصر على نحو دال ما تتسم به نصوص المجموعة من خصائص جمالية، تجعل بعضها - كما يرى الباحث بحق - قصصا، وبعضها الآخر «لا ينطبق» عليه مفهوم القصة، وإنما هو أقرب ما يكون إلى الخاطرة، أو اللقطات السريعة (4). وتنتهي بدراسة للدكتور مراد عبد الرحمن مبروك - الأستاذ المساعد بجامعة القاهرة وقطر - بعنوان: «آليات التشكيل السردى في القصة القصيرة المعاصرة في التسعينيات، الرقص على حافة الجرح نموذجا» التي تتسم بكونها دراسة إحصائية أكثر منها مقاربة نقدية بسبب فهم منتجها الضيق لأدوات المنهج البنيوي، ولأنها تظل طافية على سطح النص ولا تغوص على الجوهرى فيه، وأخيرا باستخدامها، أو باستخدام منتجها على نحو أدق، بعض اصطلاحات النقد استخداما ناقصا، ومحددا في دلالة مستقيمة وتقليدية للمصطلح، وبعمامة يكونها سابقة على النصوص، أي وفق رؤى نقدية ناجزة تصطفي من النص ما يتسق وأغراضها (5).

ونصوص المجموعة، بعمامة، تراثي ما ألت إليه العلاقات والقيم الاجتماعية من خراب روحي بسبب ما أحدثته المرحلة التالية لاكتشاف النفط من شروخ في

الوعي الاجتماعي، ويتجلى ذلك بخاصة في القصة الأولى، «الكهل الصغير»، التي تعبر عن ذلك التحول برمز شاف يكتفي عنه، ولا يقوله على نحو مباشر، فالغيمة الكبيرة التي علت سماء المدينة ليست سوى تلك التغيرات الاقتصادية الطائشة التي أنتجتها العائدات النفطية، والتي أنتجت بدورها مجتمعا مترفا بالمعنى المادى، ناحلا بالمعنى القيمي لما يضبط علاقات أجياله بعضها ببعض، فـ «حجبت» بذلك «أشعة الشمس» التي كانت تشر الضياء في نفوس الناس وبينهم، ولذلك لم يكن غريبا أن يقطب الفتى لاستئذان آخر في دخول كهل قبله إلى عيادة الطبيب: «خرج مريض من غرفة الطبيب، تقدم.. شاب في عقده الثاني، غير أن الرجل استأذنه في دخول الكهل، ورد الفتى مقطب الجبين: - هذا دورى. وأجابه الرجل باسماء: - أعرف، لكن كبر السن يا بني لا يرحم. وقاطعه الكهل هامسا: - دعه يدخل.. تفضل... إيه، جيل قلبه من حجر» (16-17)، ولم يكن غريبا أيضا أن تهتف الخادمة من المستوصف بعد أن فارق الطفل الحياة قائلة لأسرته بلغتها العرجاء: «هذا ولد أنت فيه مات، أجب بيت ولا يؤدّي المقبرة؟» (17) بينما الأسرة لا تعرف عنه شيئا.

وعبر قص لماح ترصد قصه «حطام المسافات البعيدة» المفارقة بين جيلين، بل بين متضادين من القيم، يتمثل الأول في شخصية العجوز الأعمى الذي عاصر مع أبيه وطأة الظروف التي كان الخليجيون يعانونها في المرحلة السابقة لاكتشاف النفط، أي عملهم في حرفة الغوص، وما كانت تتسم به تلك المرحلة من قيم إنسانية معبرة عن المعنى الحق للحياة. ويتجلى الثانى في شخصية ابن العجوز الذي ولد

اجتماعيتين، تتمثل الأولى في شخصية صاحب السيارة الفارهة، وتتجلى الثانية في شخصية العجوز التي ظلت تواصل بحثها «عن بقايا طعام في أحشاء أكياس القمامة» (33).

وإذا كانت النصوص السابقة قد استخدمت الرمز على نحو غير مضمّر كثيرا، بمعنى قابليته للتأويل وتعدد القراءات، فإن الرمز الذي تقدمه قصة «الرقص على حافة الفرع» يستلزم أكثر من قراءة للنص لتحديد الكنائي في الألوان الثلاثة التي تنهض بها وعليها حكاية النص، الأزرق، والأحمر، والأصفر، والأخضر. ولعلها - أي الألوان - رموز لقوى مختلفة يحاول كل منها تصدر واجهة الفعل في مفاصل الحياة كافة، الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية، ويشي بذلك ما يمثله انتماء الجد إلى اللون الأخضر الذي رفض مشاركة حفيده في سباق الخيول، بوصفه تمثيلا لقيم وأعراف وتقاليد قديمة، وغير مؤهلة لتحقيق شيء في خضم الراهن: «أعلن عن تنظيم سباق كبير للخيول.. خرجت إلى غرفة جدي لأصعبه معي، لكنني وجدته كما تركته.. تغوص أنامله في أعماق لحيته البيضاء، يحدق في رايته الخضراء.. همست باسماء: جدي، سوف نتأخر.. قلت لن أذهب. في ميدان السباق.. وضع على ظهور الخيول قطع قماش بعضها لونه أحمر، وآخر أصفر، وثالث أخضر، ورابع أزرق.. تخطت خط النهاية الفرس ذات اللون الأزرق، تتبعها مباشرة ذات اللون الأحمر، بينما لاحت في الأفق ذات اللون الأصفر» (37).

وكما تهجو قصة «فحيح العاصفة» ما ينتجه الوعي الناقص من آثار مدمرة في التربة، فكذلك تفعل قصة «الشرنقة» التي

في المرحلة التالية لاكتشاف النفط فعاش حياة الهناء، والدعة، التي تبدو بمنأى عن تلك القيم تماما، إذ بينما كان العجوز مستغرقا في تذكر ما قارعه من أهوال البحر وجبروته حين كان يعمل «تبابا» (6) مع أبيه على ظهر سفينة للغوص على اللؤلؤ كان ابنه الشاب يثير بحركات سيارته البهلوانية الغبار خلفه، وحين أوقف السيارة «ترجّل منها يحييه بصوت عال: هاي بابا، ودخل المنزل موصدا الباب خلفه» (23).

وتهجو قصة «فحيح العاصفة» ما ينتجه الوعي الناقص الذي تتمتع به بعض النساء في معاملتهن لابنهن الوحيد من آثار تنتهي إلى ما انتهى إليه بطل هذه القصة، أي إلى التسول واجترأ الأطفال عليه، ثم ارتطامه بأبيه الذي أراد أن يصنع منه رجلا بينما كانت أمه تقاوم ذلك بدعوى: «ما لنا غيره صغير وما يفهم» (27)، والذي وجده، ذات يوم، مقعيا أمام باب مسجد يشكر من يجزل العطاء له، ويدعو لمن يتحدث معه: «وقف أمامه يخرج نقودا من جيبه، وفي اللحظة التي قدمها إليه تلاقت عيناهما في اللحظة ذاتها. تسمر الفتى في مكانه، تحجرت أنفاسه، أما هو فلم يباله الإحساس ذاته. أخذ نقوده من الأرض وقذفها في وجه وحيدة» (29).

ولئن كانت المرحلة التالية لاكتشاف النفط قد أنتجت مجتمعا معافى من الناحية الاقتصادية، فإن هذه العافية لم تبسط ظلالها الدافئة - كما يبدو - على طبقات المجتمع كلها، إذ ظلت ثمة طبقات تعاني العوز، والفقر، والحاجة، إلى الحد الذي كان يدفع ببعضها إلى حاويات القمامة بحثا عن بقايا الطعام، الأمر الذي ترصده قصة «تابوت من لحم»، مصورة من خلال اقتصاد حدثي المفارقة بين طبقتين

على الخدمة».

وعلى الرغم من أن المادة الحكائية في قصة «إظلام» تبدو مغايرة لمثيلتها في قصة «يوم الحصاد»، فإن القصتين كلتيهما تهجسان بما يشبه عقوق الأبناء من آثار بحق آبائهم، ففي قصة «يوم الحصاد» التي ترصد تحولا آخر من تحولات المجتمع القطري في المرحلة التالية لاكتشاف النفط التي عصفت بالكثير من القيم الإنسانية، يلتقط القاص موقفا مأساويا مدججا بالمرارة في حياة أم كانت «تخرج من حجرتها ظهيرة ومساء، تعمل في الصباح (فراشة) وفي المساء تخطط ملابس النساء، وكلما قبضت شيئا (كانت) تدس نصفه في جيب» (55) ابنها، معللة نفسها بتحقيق حلمها ووصية أبيه بأن يشب عن الطوق فيدفع عنها بعض ما كابداه من شقاء، لكنها بدلا من أن تجني ثمار سهرها، وتعجبها، كان «الحصاد» خواء، إذا ما أن شب عن الطوق واكمل شبابه حتى غادرها مسافرا، تاركا إياها نهبا للوحدة والعزلة، وذات مصادفة تلتيه في مجمع تجاري بعد طول غياب وإنكار، فتسقط مضرجة بحزنها، لكنها لم تنس حين صحت من المفاجأة أن «أخرجت صرة نقود في حجم الفؤاد، حلت عقدة الرباط، أعطته إياها، وابتعدت عنه يسبقها ظلها» (57).

وكذا تفعل قصة «إظلام» التي تحكي نهاية أم عجوز وحيدة في المستشفى، بعد أن تقاذفها أبنائها محاولا كل منهم إلقاء مهمة إيوائها إلى الآخر: «ليلي: أمانة في حالة يرثي لها. سالم: وماذا عسانا أن نفعل؟. ليلي: يأخذها أحدنا. سالم: أحمد هو الأكبر. أحمد: لا، لا، أنا لا أقدر. أعني. بل أقصد.... سالم: أتمنى، والله أتمنى، لكن زوجتي لن تقبل» (61-62).

تهجو هي الأخرى ذلك الوعي وما ينتجه من تضاد بين الحقيقة والزيف، فبينما كان ركاب الطائرة يتخففون من ثيابهم، داخلها، كان ثمة امرأة تتشبث بردائها الأسود الذي لا يظهر منه سوى عينيها، وتواجه محاولات التودد التي كان يبيدها بعضهم بالصدود، لكنها سرعان ما تخلع، ليس رداءها الأسود ذلك فحسب، بل أكثر ثيابها، لتغادر «شبه عارية» عندما تحط الطائرة في مطار أجنبي.

إن هجاء الأعراف الاجتماعية الرثة يبدو الهاجس الذي يشد نصوص المجموعة بعضها إلى بعض، ويؤكد ذلك ما ترصده قصة «الركض في الوحل» التي تقدم نقدا آخر لما يتردد في المجتمعات المغلولة إلى الذهنية الذكورية من قيم السلب والانتهاك للمرأة، ولحقها في ممارسة وجودها على النحو اللائق بالإنساني فيها. ففي هذه القصة تلقى الفتاة التي أحببت مصيرا فاجعا على أيدي أخوتها المفتولي الشوارب والعضلات، وكأنهم قد أزاحوا دمها عن كواهلهم لعنة ثقيلة: «وجدتها ترقد في بركة من الدماء.. وبينما كنا ننظر مشدوهين كان الأخوة يحدقون صوب السهام المغروسة في أشلائها ويرشفون كوؤوسهم الحمراء» (45).

ولئن كانت النصوص السابقة قد عنيت بما يمارسه الوعي الناقص من ردود أفعال جائرة حيال القيم الإنسانية بمعناها الاجتماعي، فإن قصة «المكافأة» تعنى بما ينتجه ذلك الوعي حيال الابتكار، والإبداع، والإخلاص في العمل. إذ ما إن استقر المقام بالمدير الجديد الذي أثنى على الموظف المثالي في المؤسسة في بداية تسلمه لمهام عمله، حتى دفع بورقة إلى هذا الموظف مكتوب عليها: «شكرا

وعلى نحو رمزي ودال ترصد قصة «في عرض الشارع» ما يترصد المرء من نهايات قاتلة وهو يلوب بحثا عن لقمة العيش: «كلب عليل، أشعث، اقترب من حاوية القمامة.. أخرج لسانه، سال منه اللعاب مختلطا بحبات الثرى. أطبق على العظم بأنيباه.... واصل يقطع عرض الشارع، لكنه إلى جرائه لم يصل» (67).

وتعلي قصة «توحد» من شأن الإنساني في الإنسان، الإنساني الذي لا يلقي بالا لتمييز في العرق، أو اللون، أو الهوية، والذي لا تلبث أن تحاصرته ثمرات الآخرين فتنتهي به إلى العدم، وإلى ما يطاول الجدران بين تلك المرأة الشقراء والرجل الأسمر اللذين وحدهما الحب للحظات: «توقفت الطائفة. فتحت الأبواب. خرجت شقراء بدينة من بوابة الدرجة الأولى، وخرج أسمر نحيف من بوابة الدرجة الثانية. على إحدى درجات السلم، ومن غير قصد ولا موعد تلاقت النظرات، تعانقت.. تذكرنا البدء يوم أن كان الإنسان للإنسان، ووشاح من ضوء أبيض يغلف جسدينا، تهبه لنا الشمس في سحاء تام، منذ أن خلقنا وهي تمنحه على حد سواء. وفي اللحظة ذاتها، كثر عدد الذين من خلفنا، اخترقت أصواتهم جدار اللحظة، فمضى كل منا في طريقه» (71). وتأسيسا على ما تقدمه النصوص السابقة من حكايات تهجس بالجوهري من الواقع أو الأكثر حرارة فيه، فإن القاص أشبه ما يكون بباحث اجتماعي تتقرى عيناه ما ينزه هذا الواقع حوله من قروح، وما يتقصده عن الجسد الاجتماعي من مباءات، حتى لكأنما ثمة عدسة تصوير ترافقه، فما أن تحط بصيرته على مشهد إنساني مثير حتى تسارع تلك العدسة إلى اختزانه في الذاكرة، ثم تحوله إلى نص إبداعى موارد

بالحرارة والقسوة بأن.

وإذا كانت النصوص السابقة جميعها قد التفتت إلى ما هو اجتماعي، فإن القصة الأخيرة في المجموعة «فئران وحجارة» تُعنى بما هو قومي، وهي القصة الوحيدة التي تفعل ذلك من بين مجمل النتاج القصصي القطري منذ بواكيره الأولى في مطلع الستينيات إلى هذه السنة الثامنة من عقد التسعينيات. والقصة تمجد انتفاضة الحجارة في فلسطين، وتهجو في الوقت نفسه ما أنتجته مقولة «الصبر» التي آلت بالقضية إلى تكاثر «الفئران» على نحو يهدد بفناء أصحاب الأرض و«قرض» هويتهم ووجودهم: «الصبر لا يطرد الفئران، لا يطرد» (79).

في نصوص «الرقص فوق حافة الجرح» أكثر من قرينة دالة على تطور أدوات القاص، ومغايرتها لما اتسمت به هذه الأدوات في مجموعته الأولى «سارة والجراح»، منها: اتساع مدار الرؤيا التي تستبصر الواقع وتغوص على العمق فيه دون مباشرة أو افتعال، أو خطابية، وعبر صياغات جمالية تجعل من المتلقي منتجا ثانيا للنص، أو تجعل القراءة كتابة ثانية تقيم «علاقة تفاعل وتحول، ومناقشة واشترك، واتفاق وتضاد» (7) بين القارئ والنص. ومنها أيضا ما توفره هذه النصوص لنفسها من استعارات نصية تكني عن الواقع، ولا تقوله: وتشير إليه، ولا تجهر به، الأمر الذي يعلل حضور الرمز في تضاعيف القص بوصفه حاملا فنيا لما يثيره هذا الواقع من مفارقات قيمية.

ينتمي معظم النصوص في «الرقص على حافة الجرح» إلى ما يصطلح عليه بالقصة القصيرة جدا (8)، فكثير من هذه النصوص لا يجاوز نصف صفحة من

القصصي «Narrateurs Heterodieget- Obejctif»، وغالباً ما يكون هؤلاء الرواة شخوصاً شاهدة على الحكي، وليست ممثلة فيه، الأمر الذي يبدو معللاً جمالياً داخل النصوص، حيث يتسق «التبئير Fo-calisation»، هنا ومفهوم «الرؤية مع Vi-sion Avec». حسب «تودوروف». التي يكون الراوي فيها مساوياً للشخصية الحكاية، لا يعرف أكثر مما تعرفه، ولا يقدم تفسيرات أو تأويلات لما يقص (10)، مكتفياً عن ذلك بجمل قصيرة، مكثفة، تختزل النص إلى بؤرة التوتر فيه تماماً.

ولعل من أهم ما يميز لغة السرد في هذه المجموعة هو أنها تكثف نفسها في جمل قصصية لا تتجاوز في كثير من الأحيان المفردتين فحسب: «توقف فجأة» ارتعد جسده، همست في أذنه زوجته، لم يرد. حاولت سحبه، لم يتحرك. أمسكت ساعده، تجر في مكانه. تركته جزعة. صرخت مستغيثة. توجه إليها الموجودون، تجمهروا حوله» (55)، لكنها في أغلبها والأهم لغة إبلاغية لا تناوئ ذاتها، ولا «تقوم بوظيفة الاختيار، والتحويل، والتصحيح، وإعادة كتابة النصوص» (11). وبهذا المعنى، فإن ما هو كنائي في نصوص المجموعة تنتج بنية القص ولا تنتج لغة السرد القصصي. وثمة مفردات تبدو أثرية في معجم القاص تتردد بين موقع وآخر من السرد، لكنها تستهلك نفسها بسبب حضورها في أكثر من نص، وبسبب ما تثيره من نشاز في إيقاع الجملة القصصية: «ذكره لأبيه (قياً) الدمع من عينيه» (23)، «(تقياً) الدمع، امتزج مع دمه» (55)، «يهرع إلى غرفته، (يتقياً) أنينه» (61).

وبسبب من طبيعة الجنس الأدبي الذي يصوغ نصوص هذه المجموعة، أي جنس

القطع المتوسط، وبعضها لا يتجاوز عدد مفرداته المائة، وهي في الحالات جميعها تحقق انتماءها إلى هذا الجنس الأدبي، أي القصة القصيرة جداً، بامتياز واضح، ليس بسبب اقتصادها اللغوي والحديثي فحسب، بل بسبب تمكنها من صياغة موادها الحكائية الخام على نحو شديد الاختزال، والإيحاء، والممتلئ بالرموز ذات الحملات الدلالية العالية، والتي تثمر فعالية التأويل وتخصب تعددية القراءات، وتحقق ما يقوله «بارت» عن الدور الذي يؤديه الرمز في العمل الأدبي، أي ما يتيح من تعدد المعاني (9).

وكثيراً ما يلجأ القاص إلى تقنية «الاسترجاع Retrospection» التي تنتج مفارقات سردية «Narratives Anach-roniques» ذات اتساعات «Amplitudes» طويلة غالباً بسبب طبيعة الجنس القصصي الذي يحدد تقنيات القص في معظم نصوص المجموعة، أي جنس القصة القصيرة جداً، وغالباً أيضاً ما تتكئ هذه الاسترجاعات إلى الفعل «تذكر»، كما في قصة «حطام المسافات البعيدة»: «وتبسم لما تذكر ما كان يسمعه من البحارة عن والده» (21)، أو مشتقاته كما في قصة «فحيح العاصفة»: «يسترق النظر إلى السماء والسمع لأزيز العاصفة، فتحيي في مخيلته ذكريات صباه واللعب تحت المطر مع رفاهه الصغار، ووالده الذي رآه ذات مرة فزمجر وتوعده بالضرب، فهرب خائفاً إلى المنزل واحتمى بوالده» (27).

وترتهن ضمائر الخطاب القصصي، أو رؤى القص، في معظم النصوص، إلى ما يسميه «توماتشفسكي»: «القص الموضوعي Obejctif»، أي القص الذي ينتجه رواة خارجون عن نطاق الحكي

بعنوان «النظارة» قدمت في مدينتي الدوحة والخور، ورواية قيد الطبع بعنوان «النوخدة».

(2) - جمال فايز - «سارة والجراد». ط 1. دار الشرق الدوحة 1989.

(3) - جمال فايز - «الرقص على حافة الجرح». ط 1. دار الشرق، الدوحة 1997.

(4) - المصدر السابق. ص (7).

(5) - للتوسع، انظر كتابنا: «النقد الأدبي الحديث في قطر، مقاربات في نقد النقد» الذي سيصدر لاحقاً.

(6) - التباب: الاسم الذي كان العاملون في مهنة الغوص على اللؤلؤ يطلقونه على من يقوم بأداء خدمات خفيفة على ظهر سفينة الغوص، ويكون عادة شاباً صغيراً.

(7) - منذر عياشي - «الكتابة الثانية وفتاحة المتعة». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء 1998. ص (13)

(8) - للتوسع حول خصائص المصطلح، وأركانه، وعوامل أدبيته، انظر:

أحمد جاسم الحسين - «القصة القصيرة جداً». ط 1. دار عكرمة، دمشق 1997.

(9) - انظر: رولان بارت - «النقد البنيوي للحكاية». ترجمة: أنطوان أبو زيد. ط 1. دار عويدات، بيروت 1988. ص (61)

(10) - انظر: د. حميد لحمداني - «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء 1991. ص (47)

(11) - د. مصطفى ناصف - «اللغة والتفسير والتواصل». ط 1. سلسلة عالم المعرفة (193)، الكويت 1995. ص (331)

القصة القصيرة جداً، فإن الحوارات بين الشخصيات تبدو ضامرة كثيرة، وفصيحة في أغلبها الأعم باستثناء ما تقدمه قصة «الكهل الصغير» من رطانة في لغة الخادمة. وبعمامة، فإن لغة الحوار لا تشير إلى انتماء الشخص إلى بيئة بعينها، ولا تحدد وظائفها الاجتماعية أو سوياتها الثقافية ومخزونها المعرفي، وتطابق في الوقت نفسه لغة السرد الفصيحة ولا تتميز منها.

غير أن ذلك كله لا ينتقص شيئاً من تملك القاص الكثير من أدوات القص المعاصر وتقنياته وإنجازاته الحداثيّة، التي يبدو من خلالها صوتاً قصصياً مغايراً للساند من الأصوات الأخرى التي تصوغ راهن التجربة القصصية في قطر.

(1) - جمال فايز خميس السعيد: موليد الدوحة 1964، إجازة في الجغرافية من جامعة قطر 1988. بدأ كتابة القصة منذ مطلع النصف الثاني من الثمانينيات، ومنذ ذلك الوقت أخذ ينشر نتاجه في الصحف المحلية ويشارك في الأنشطة الطلابية في جامعة قطر وفي المهرجانات الثقافية لدول مجلس التعاون الخليجي، وحرر عدة زوايا أسبوعية في أكثر من صحيفة قطرية، وهو يعمل الآن رئيساً لقسم الأنشطة الثقافية بالهيئة العامة للشباب والرياضة في قطر، ويشرف على تحرير صفحة «منبر الشرق» في صحيفة «الشرق». حاز عددا من الجوائز في مجال القصة القصيرة، وهو عضو في أكثر من ناد ثقافي قطري، بالإضافة إلى كونه سكرتيراً لتحرير مجلة «الحياة» التي يصدرها المركز الاجتماعي القطري للمعوقين. صدر له سنة 1989 «أقوال من الفكر الإسلامي والعالمي»، وله مسرحية

الشمس مدبوحة والليل محبوس

سيرة امرأة شرقية

عبد الفتاح صبري

توطئة لابد منها



المؤلف: فوزية شويش السالم
العمل: رواية
الناشر: دار المدى

فوزية شويش السالم شاعرة كويتية
تحاول كتابة الرواية فخرجت «الشمس
مدبوحة والليل محبوس» تأطيرا لانفتاح
الأجناس الأدبية على بعضها وليتسع
حجم السؤال عن ماهية التطور الذي
بات يعترى بنية الرواية العربية في
الآونة الأخيرة.. وهل فعلا استطاعت
التجريب لتخرج لنا شيئا جديدا من
عباءة الشعر يضاف إلى رصيد السرد
الحكائي المتمثل في الرواية.. وهذا ما
سنتركه للزمن ولاستمرار التجربة
وللمتلقي الذي هو الفيصل في مدى
استيعاب ذائقته لذلك.

ولكننا لا نذكر أننا أمام حالة خاصة،
على الأقل بالنسبة لي، فالأمثلة على
تضفير الشعر داخل السرد الروائي
متعددة، وفي تنام، ويبدو أن الانحياز

حينما تبرز وتؤطر لهذا القهر من خلال العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، ليس فقط في شكل خيارات ذلك المجتمع وقيمه وعاداته والتي تنعكس بالسلب على نصفه الآخر أي المرأة، ولكن من خلال اقتحام حياة البطلة ومن خلال حركتها داخل أطر هذا المجتمع في منزل العائلة ثم منزل الزوج والأسرة الجديدة وما بين الحالتين تبدو الرواية وكأنها سيرة للمرأة الشرقية في طفولتها... في صباها.. وحين تتزوج قهرا، وحين تصبح - مع أخريات - فريق زوجات لرجل واحد، ما هي العلاقات بين الزوجة وزوجها؟ العلاقات الحميمة.. العلاقة الفجة.. علاقات النهار... علاقات الليل.. أيضا علاقتها مع الزوجات الأخريات... مع أليات العمل في ذلك المنزل، انعكاس ذلك على حالتها النفسية والبدنية، علاقتها بأهل الزوج، بأهلها تداعيات ذلك الجسد وتلك الروح مع ذاتها ومع ماضيها... ومع حاضرها.. كيف تكون كل تلك العلاقات، وكيف تسيطر المرأة على ذاتها وعلى نفسها.. هل يمكنها الاستمرار والتواكب.. لحظات القهر كيف تتقيها.. كيف تتغلب على معوقات سعادتها وكيف نظرت تلك المرأة لمجمل حوادث وحوارات الحياة من حولها... كيف تتولد فلسفتها.. كيف تقود عالمها في أليات تلك الحياة ومن خلال أقانيم تفرض عليها القيام بأعباء معينة يصعب عليها التخلي عنها.. هذا ما تعرضت له الرواية حياة امرأة وسيرة وطن.

ومن خلال هذا التقسيم الزمني دارت حياة البطلة والأسرة ضمن هذا النسيج

إلى شكل القصيدة جاء لإيجاد صيغة من الإيقاع داخل بنية النص أحيانا.. ومن زمن طويل رأينا إدوار الخراط يؤطر لتمثل ذلك ولكنه فعلا اعتمد على الإيحاء والرمز والكلمة والجملة الشعرية.. وما أطلق عليه بعد «الحساسية الجديدة».

ونرى أن ما فعلته فوزية شويش هو دراما أقرب إلى الشعرية في هذا العمل.. فهل نجحت الكاتبة في إنماء الحدث وبناء الشخصية والإمساك بتقنيات البناء الروائي ككل، المدهش الأوضح في بناء الزمن الروائي كان تقليديا يتصاعد في خط أفقي من الماضي مرورا بالحاضر متوجها إلى المستقبل.

ولكن الإدهاش يأتي في حرفية البناء وفي شكله أو الإطار الذي خرج عن استعمال الأفعال باستعمال الشمس كميقات زمني وتبدو البراعة هنا دلالة الشمس في مجتمع قبل التحضر حيث لا أدوات ولا قياسات إلا فعلا بدورات الليل والنهار وبزوغ الشمس وغروبها كما أنها زادت في دلالة الزمن الشمسي حين جعلته تقسيما للعمل الروائي، فجاءت الرواية فصولا كالتالي:

○ الأول : قبل شروق الشمس

○ الثاني: مدارات الشمس

○ الثالث: تحولات الشمس

○ الرابع: قبل غروب الشمس

○ الخامس: غابت الشمس

واستطاعت أن توظف هذا التقسيم الزمني ليتواكب مع حالة بطلة العمل.. المرأة المقهورة، المرأة الشرقية دوما في حركة نسيج حياتها اليومية وخاصة

الزمني بل تمادت الرواية في تقسيم هذا الزمن إلى جزئيات أقل فقاقت الساعات والدقائق بحركة الشمس البطيئة جدا ضمن إطارها العام فكانت حركة الزمن العمودية صعودا وهبوطا ضمن إطار الزمن الأفقي العام للرواية.

ففي فصل مدارات الشمس مثلا تحركت آليات العمل في حياة تلك الأسرة والبطلة ضمن أطر حركة الشمس البيئية.. فهذا التقسيم الداخلي قبل صحو الشمس / الشمس تحني للحيية / الشمس تحت الساس / الشمس في الضحى الصغير / الشمس في الضحى العود / الشمس تميل للانحراف / الشمس في القيلولة / الشمس تتسلق الحائط / الشمس فوق للحيية / الشمس عند الغروب مسيان / الشمس تغيب عن السطح / الشمس تنام / الشمس تحني للحيية / الشمس تحت الساس / الشمس تتسلق الحائط / الشمس شرطي في برجه يدور / الشمس عند الغروب مسيان.

هذه الحركة الزمنية للشمس هي ذاتها دلالات الفعل ودلالات الحوادث.. وعند كل زمن يتغير الفعل ويتصاعد الحدث وتظهر حركة الأشخاص ومن ثم يتم نسج تحولات الحدث وحركته داخل البناء الروائي كما ترتب الرواية.

وبالرغم من أن الزمن في العمل الروائي عنصر أساسي في البناء الروائي لأنه الإيقاع الذي يستمر عليه العمل كما أنه لفرط أهميته يحدد طبيعية وشكل الرواية أو القصة، وثالثا أنه ليس له وجود مستقل تستطيع تعيينه كالمكان والشخصية..

ولكن في نص «الشمس مذبوحة والليل محبوس» تلمس عنصر الزمن مفصلا واضحا نستطيع تعيينه سواء في بنية النص العام أو من خلال استخدام تقنية الزمن ضمن نسيج التراتيب اليومية للشخصيات أو للشخصية الرئيسية كما سبق وأن أوضحنا.

أوجاع امرأة أم ذاكرة وطن

استطاعت القاصة أن تنبش حياة المرأة العربية الاعتيادية اليومية، ومن خلالها رصدت همومها الذاتية والحياتية بالإضافة إلى نبش تاريخ وطن من خلال الأنثى.. فأبرزت حزمة القيم الاجتماعية التي تقود العمل الاجتماعي داخل المنزل.. أي داخل بنية الأسرة الكويتية كمثال لأي أسرة عربية أخرى في الوطن الكبير تحت نفس الظروف أو ذات الشريحة الاجتماعية، فأبرزت الرواية تيمة قهر المرأة بصفة خاصة من خلال بعض الإشكاليات الاجتماعية المفروضة عليها في المجتمع الشرقي عموما والعربي خصوصا، ومن هذا على سبيل المثال:

● الزواج رغما عنها وأنها فقط حقل للإخصاب وللمتعة، ليس للمرأة في التقاليد الشرقية رأي في زواجها حتى وإن كان ذلك لا يتماشى مع الدين وضد رغبة الأنثى أحيانا، مثالا يابنتي حمود صغير.. وفقير.. يتيم، وأنا أكد عليه.. وأبوك ما يرضى فيه»، مثالا «البنت مزبونه.. شافها وليدي.. تعلق فيها.. واللي تطلبون.. يليه» وترد زوجة أبوي

ص 141 «أصبحنا أربعة.. العدد

الشرعي، ثم..»

● مشكلات نفسية وذاتية متعلقة بالمرأة كونها أنثى، ولقد أبرزت الرواية على مدار سردها بعضا منها والتي تؤرق الأنثى والناجمة عن بايولوجيتها والتي تتكئ على بعض الإعتدالات النفسية وترهق الذات الأنثوية.

ذاكرة وطن

كما استطاعت الرواية رصد وضع المرأة منذ الطفولة مروراً بفترة المراهقة .. وأيقنا معها أن بطلتها محاصرة خلف الأبواب الموصدة منذ النشأة الأولى مكبلة بتقاليد الجماعة والأقنانيم الاجتماعية الصارمة .. فجعلتها حبيسة نباتها .. ومن خلال هذا الرصد النفسي والتحليلي المفعم بالهم الإنساني الذاتي تطالعنا قورنية شويش في باحة المكان الذي توطر له جيداً حتى تنقلنا من الرمل إلى البحر .. إلى الكويت بعاداته وأسراره وتقاليد الأسرة والجماعة .. تقاليد الزواج ومظاهر الأفراح، نوعية الأعمال اليدوية والمهنية، الأعمال المنزلية، الحيوانات .. الدواب .. وأهميها الاقتصادية في حياة الأسرة، بنية الأسرة وتركيباتها الاجتماعية والعلاقات السائدة داخل تلك الأسرة وتطرقت إلى بعض الأوجاع الاجتماعية المرتبطة بعمق الإنسان العربي، مثالا: «تعدد الزوجات / حب الإنجاب / الأعمال المتصلة بالسحر والخرافة والجن / ... إلخ.

وأيضا أهمية الرمل والبحر في

«وضحة غالية.. أغلى من بناتي..

«ولدكم مزواج»

«ما توفق مع الحريم .. إن شاء الله يتوفق مع المزيونه»

«الكلمة كلمة أبوها

الزواج في سن صغير جدا

ص 113

«البت صغيرة ما كملت أربع عشر..

غضينها طري .. ما ستوي..»

النظرة الذكورية للمرأة

تظهر الرواية نظرة الرجل إلى زوجته .. وأنها فقط حقلا للمتعة والإخصاب دون الاعتبار للظروف النفسية والذاتية لذات المرأة والمفترض أنها صنو لذلك الرجل.

ص 11

«حدها يحرق مشاعري، تتواطأ معي، تدرك عذاب السرير، تعود فطيمة تحمل خيبتني، تهمس: يريديك الليلة .. لا يقبل أعذارا»

● مشكلة تعدد الزوجات إحدى إشكاليات المجتمع الشرقي عموماً العربي خصوصاً أو على الأقل في بعض المناطق الريفية والشعبية، وما ينجم عنها من دلالات اجتماعية سواء على الصعيد الجمعي أو الفردي للمرأة أو الرجل .. وما تعكسه من أوضاع اجتماعية على كل طرف واقتصاديا وأيضاً على الوطن، ترد زوجة أبي:

ص 21 «وضحة غالية أغلى من

بناتي .. وولدكم مزواج»

ص 36 «بنت عمه .. زوجته .. الأولى

في البيت بعد العجوز»

قدمت زوجته الثانية نفسها وهي

تكرز:

ذاتها وتمكنت من رصد أصغر التفاصيل
الحياتية في يوم من أيام الوطن في
الزمن القديم وكأنها تحفظ ذاكرة الوطن
من الاندثار وهذا بالطبع ليس من
خصائص الرواية وليس من وظائفها
وهذا ما أضافته تلك الدراما الشعرية
الثرية، وأظهرت المضامين الاجتماعية
وحكايا الطفولة البعيدة وروايات
الأمهات والجداات بل إنها لحظة من
لحظات الوطن التي طمرها التحديث
والتغيير تحت ركام التبدلات فنبشت فيه
الروائية وصقلته بشاعريتها وبجملتها
الأنيقة الفخيمة لتعيد تصويره وتعيد
التذكير.. والوقوف بجلال وخشوع أمام
ذلك الماضي... الذي يحاول الإنجرار
بعيدا في عمق الذاكرة.

الذاكرة الجمعية وكذلك قيمة الخيمة
ومظاهر استخدامها والمضامين
الاجتماعية المتولدة عن وضعية الرجل
الاجتماعية في الأسرة، أيضا دور المرأة
في بنية ذلك المجتمع والإطار الذي
تتحرك فيه ضمن هذا السلم الاجتماعي
والأثر النفسي والاقتصادي لوظيفة
الرجل ولدور الأنثى المتولد من نظرة
الرجل ونظرة المجتمع.

● إذا كانت الرواية الأولى للشاعرة
فوزية شويش... لم تؤطر لجديد على
المستوى المضموني.. فهي قصة المرأة
العربية المكررة في كثير من الأعمال
الرجالية والنسائية على ساحة الوطن
الكبير.. إلا أن الجديد أنها صغرت ذاكرة
الوطن بذاكرة جسد تلك المرأة وذاكرة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قراءة نقدية في «أشياء» باسمة المنزي



من أين تبدأ الحياة؟

من قلق انتظار النهايات...

من الأمنيات الهلامية...

• بقلم: محمد بسام سرميني

أم من شبيح عنكبوت هائل علقنا به...

هذه التساؤلات تشكل واحدا من أهم المحاور الفكرية التي تطرحها مجموعة أشياء للكاتبة «باسمة العنزي».

وأول ما يلفت الانتباه أن هذا الكتيب الأدبي الصغير (55 صفحة، يضم ستة نصوص، لم تشأ الكاتبة أن تخلع عليها واحدا من التسميات الأدبية المعروفة: شعر، قصة، مسرح، رواية...

واكتفت الكاتبة بتقديم نصوصها الإبداعية خارج أطر المسميات التقليدية، وترك ذلك للقارئ.

وكذلك جاء السطر الأول من الكتاب، ولا أدري إن كان يحق لنا أن نطلق عليه تسمية «إهداء» جاء مغايرا لما هو مألوف، وها هي الكاتبة تتساءل تساؤلا مفتوحا

على كل الدلالات والاحتمالات: (من يدري، قد يتقاطع طريقانا)؟

وإذا ما أضفنا إلى هاتين الملاحظتين، ملاحظة ثالثة جديرة بالإشارة والتنويه تتمثل في لوحة فنية سورريالية بديعة لرأس امرأة، تصدرت غلاف الكتاب، عرفنا منذ البداية أننا أمام عمل أدبي ينشد قدرا كبيرا من الإبهار، ومغايرة المؤلف، وهذا مبدئيا طموح مشروع وقابل للنقاش.

وعلى الرغم من أن الكاتبة أرادت أن تلعب لعبة فنية - ليست جديدة طبعا - بحجب التصنيف الأدبي لكتابها، إلا أن بوسع الدارس والناقد معا تصنيفه ضمن خانة النصوص المسرحية، وإذا أردنا الدقة أكثر قلنا: تمارين مسرحية أولية، ويستدل على ذلك من طبيعة البنية الفنية والدرامية للنصوص جميعا، والقائمة على الحوارات المسرحية، بالإضافة إلى توصيفها خشبة المسرح، والصالة، والجمهور ... وأخيرا مقطعة العمل الفني إلى مشاهد: أول، ثان ...

وسوف نحاول أن نتناول هذه النصوص (أشياء) من خلال ثلاثة أبعاد: البعد الفكري، ثم البعد الفني، وأخيرا البعد الجمالي.

أولا: البعد الفكري:

نصوص باسمه العنزي المسرحية ليست من الكتابات المؤلفقة، بل هي تشب عن الطوق، وتبحر عكس التيار، وتكاد النصوص بمجملها تعتبر إنجازا فكريا عقلانيا بحتا، والواضح أن كثيرا من الأفكار والأشياء المبالغية تشكل حالة

استلاب إنسانية، والاعتداء على أسمى وأغنى ما يعتز به في الحياة ممثلا في: كرامته، حرّيته، أحلامه، وجوده ... ولأن هذه التحديات باتت طاغية بشكل لا معقول جاء التعبير عنها بطريقة اللامعقول، إذ تنكسر كل الحواجز والأطر الزمانية والمكانية والتركيبية الواقعية للإنسان والأشياء لتفسح المجال واسعا أمام اللامعقول/الوجودي/العبيثي ... في الإنجاز الفكري، وهو شكل مضاد لتحدي الواقع الذي بلغ حدودا ما كان الإنسان ليتصورها أو يتخيلها.

والأمر الآخر الذي نود الإشارة إليه أن النصوص جميعها تعتبر نصا واحدا، وعلى الرغم من تمايز العناوين والشخصيات إلا أن جوهر الصراع واحد، والمنظومة الفكرية واحدة لا تتبدل، ومحورها الرئيسي هو الإنسان الذي تشوّهت الكثير من ملامحه ومعالمه البشرية/الإنسانية، وهو ما عبرت عنه الكاتبة، واختزلته بطريقة فنية بديعة من خلال عنوان مجموعتها «الأشياء».

وفي مسرحية «جنّت لمجرد الفضول» وبصدد توصيف الكاتبة لجو صالة المسرح تشير بوضوح إلى مثل هذه الحالات: التشيؤ، التناسخ، الفوتوغرافية .. حيث يتخلّى البشر عن رؤوسهم (فكرهم) ويتحولون إلى أشياء هلامية تتحرك:

«القاعة تغص بالمتفرجين المتشابهين

إلى حد الجنون، على مقاعد الصف الأول يجلس منكسو الرؤوس ذوو الابتسامات النامة عن شعور طاغ بالذنب والعزلة، خلفهم ابتداء من الصف الثالث حتى الأخير تحتل المكان والأجواء المعطرة أجساد مختلفة التضاريس،

«رجلان يسيران بخطى مسرعة
لاهثة وسط الجموع في اتجاهين
متضادين» ص 34.

وقد تترك الكاتبة لأبطالها ذاتهم
تحديد آلية التناقض والتنافر الحادة التي
يعيشونها، ومقدار الفجوة الإنسانية
الهائلة بين كائن وآخر:

الأول: منذ ثلاثين عاما دفن أبي حبل
السري تحت أساس مسجد على وشك
التشييد في منطقتنا متمنيا لي الصلاح
والاستقامة، الآن عندما أمر قرب المسجد
القديم بصحبة صغاري أشير لهم بفخر
أن حسن حظي وتوفيقي راجع لما فعله
أبي رحمه الله».

الثاني: لا أب لي، ولا أم، ولا وطن
يلمني، ولا قبيلة تؤويني، ولا زوجة
تدثرنني ولا أطفال، ولا أنتمي لأي شيء
في هذا العالم الفسح سوى الخلاء
والخواء واللامبالاة».

لعبة جوفاء ص 36

ثانيا: البعد الفني:

نصوص باسمه العنزي ليست
نصوصا تقليدية، إنما هي تكسر كل
الحواجز والقوانين المتعارف عليها،
وغالبا ما تقوم على مشهدين اثنين فقط
عدا نصين جاء كل منهما في مشهد
واحد: «الصراصير» و «وداعا سوف
أغلق الباب ورائي».

ويلاحظ أن المشهد عادة يشتمل على
بطلين اثنين في أغلب الحالات، ففي
مسرحية «يكاد الآن ينطفيء» نرى في
المشهد الأول الملكة ووصيفتها، وفي
المشهد الثاني نجد الملكة والمؤلف فقط...
وتحرص الكاتبة على الإمساك من
حين لآخر، بخيوط تقنية تقليدية، فتعتمد
إلى توصيف أبطالها المسرحيين أحيانا

ملفوفة بثياب سوداء ذات ياقات عالية
وتصاميم حديثة، أجساد تخلصت من
عبء حمل الرؤوس إلى المسرح» ص 16.

ومن البديهي أن تكثر الرموز عند
الكاتبة، فهي لا تؤمن أصلا بالمباشرة أو
التلقائية، إنما تلجأ إلى الرموز، والإيغال
في ذلك بعض الأحيان، لتصل مرحلة
عبثية الرمز، بحيث يحمل الرمز ذاته،
ويحمل نقيضه في الوقت نفسه، ففي
مسرحية «الصراصير» تشير الكاتبة إلى
أشياء صغيرة تؤرق حياة الإنسان،
ترمز لها هنا بالصراصير، ولكنها ليست
تلك الكائنات الحقيقية، إنها تخفي
وراءها رموزا ودلالات تكبر وتكبر
لدرجة تساهم في ذلك الخراب الهائل
الذي تعيشه البشرية.

تقول سيدة الألوان الواقفة أمام
صديقها الأزلية «المرأة»:

«أنتم معشر الصراصير ترتبطون
بمعاني الظلم والقسوة والموت والتدمير
والسقوط والتمزق والعداء، والخبث
والحقارة، وأحيانا تتحولون رموزا
للعبة قذرة ومنحطة لا أفهمها لأنني لا
أجيد لعبها» ص 29.

ويلفت النظر في محاولة البعد
الفكري عند الكاتبة «باسمة العنزي»
إصرارها على منظومة التضاد
والتناقض في الحياة، وهي مسألة تؤرق
الكاتبة، بل تؤرقنا جميعا على الرغم من
معرفتنا الأكيدة لها بأنها واحدة من أهم
نواميس هذا الكون.

وتترك الكاتبة أحيانا لقارئها حرية
تقرير الضدية أو عدمها:

«تبدأ المسرحية بلقطة بارعة الجمال أو
البشاعة...» ص 26

وأحيانا تقرر ذلك بنفسها وهي ترسم
أبطالها:

قبل أن تنطقهم :

تستفيد أكثر من هذا الرمز، ودلالته العميقة، مادام كان مرتبطاً أصلاً بكل أشكال الظلم والقسوة والتدمير والتمزق ... بحيث يمثل مصدر رعب وإرهاب معاً، وكوابيس ليلية تؤرق، وتحرم الإنسان طعم الراحة والسعادة الحقيقية.

ثالثاً: البعد الجمالي :

تحرص الكاتبة على تقديم نصوصها في قالب جمالي يحالفه التوفيق في معظم الأحيان، منطلقة من لغة فصيحة وسليمة، وتمكن واضح من صياغة الجملة الأدبية، وهذه من النقاط التي تحسب لصالحها، وبين الحين والآخر، تحلق لغتها في فضاءات شعرية وجمالية، لتصبح اللغة هنا وسيلة وهدفاً معاً، وتحقق أقصى ما يمكن أن تنجزه اللغة في مقام كهذا.

ومن مسرحية «جنّت لمجرد الفضول» نقتطف هذا الحوار بين شاب وفتاته :
«وأنت بعيدة في الخيال كالتماعة أحلام النائم أو كومضة سحرية على أرض الوحشة، يأتي صوتك البعيد الغارق بعذوبته ليلمس آخر أمواج بحري.

- إذن حان وقت الإبحار.

- بل وقت إطلاق سراح الكلمة المقيدة بخوفي من أن تجرح شفافيتك ... ص 18.

وتفسح الكاتبة المجال واسعا لنوع آخر من المجال العبثي والعدمي / الفانتازيا، ولعل هذا ما تسعى إليه الكاتبة في كتابها «الأشياء» :

«تسدل الستارة وسط تصفيق الجمهور، تتلملم المؤلفة من جلستها، تستحضر روح المشهد قبل أن يمسى

«أمارات التعب والإرهاق واضحة على وجه الممثلة الشابة المؤدية لدور الملكة في العرض الأخير لمسرحية / نفحة الحياة / تطفأ الأنوار، يأخذ الجميع نفساً عميقاً طويلاً ليبدأ العد التنازلي ثم المشهد الأول. ص 6

كما تعمد إلى توصيف المكان، بعناصره التي تراها هامة، وهذا من السلوك المسرحي الكلاسيكي :

«غرفة ضيقة، وامرأة جالسة على طرف سرير يجلس قبالتها على مقعد خشبي قرب النافذة رجل أسمر طويل القامة، طاولة مستديرة تفصل بينهما، عليها كوب ماء وشمعة تنصهر» ص 20
وتنحو الكاتبة، من قبيل الحداثة، منحى مسرح الممثل الواحد، وذلك من أجل حشد أكبر عدد ممكن من الإبهار الفني والتقني كما في مسرحية

«الصراصير» حين ترصد الداخلي العميق للبطلة الشابة التي وقفت أمام المرأة تأخذ نصيبها من زينة الحياة، وعلى الرغم من أن الصرصار لم يتكلم إلا أنه كان يشكل بطلاً محورياً هاماً في هذا النص :

«يحدّق فيها محرّكا قرون استشعاره في جميع الاتجاهات معلنا عن اعتراضه على صوته المرتفع».

ولقد كانت نهاية الصرصار درامية وساقطة، كما تصور لنا الكاتبة :

«يتحرك الصرصار إلى الأسفل ... إلى أن يصل إلى السجادة ... وما إن يبدأ حركته السريعة الخائفة هارباً منها حتى تبرق عينها، وتتابعه إلى أن يسحقه حذاءها وينهيه كغيره».

إن رمز الصرصار في القصة رمز واسع وكبير، وكان يمكن للكاتبة أن

كلما احتدم الصراع على خشبة المسرح»
غلاف الكتاب.

إن كتاب باسمه العنزي، على الرغم من صغر حجمه، يطرح العديد من الأسئلة التي ستبقى مفتوحة في نهاية المطاف لأنها أسئلة قد لا نتفق معها في الإجابة عليها، ومن بين هذه الأسئلة: ما جدوى المسرح العبثي والفن العبثي بشكل عام؟ هل يمكن للعبث أن ينتج فكرا نستفيد منه في راهننا المأزوم والمطعون من كل الجهات؟ هل المنتج الأدبي العبثي رهن نزوة وتجريب يشتهي بعض المبدعين والكتاب الإبحار في عالمها لمعرفة خفاياها وما ينجم عنها، أم هو مسار فكري فرضته طبيعة الحياة وفضاعتها وبشاعتها فلم يجد الكاتب مناصا من الاستسلام لذلك؟ هل العبثية «موضة» العصر الحديث وآفته التي صار من الصعب أن يبرأ منها؟!

مشاعا للجميع، عندما كان مجرد نص ملون ملتصق بأوراقها البيضاء، وبذكرى امرأة ما ألهمتها إياه، وسط الظلام تفتش في حقيبتها الصغيرة عن علكة تمضغها بدلا من عبث أسنانها بأظافرها القصيرة الدالة على مأزقها العصابي، لكنها تتذكر أنها بلا رأس، إذن بلا فم ولا أسنان، وبالتالي لا تحتاج إلى العلكة، فتلجأ إلى هز ساقها».

جئت لمجرد الفصول ص ١٩.
إن الكاتبة لا تريد أن تكون لسان حال غيرها من الكتاب، بل تريد أن تكون ذاتها، وهذا طموح مشروع لها، ولذلك تقدم «أشياءها» بطريقة مغايرة ومتمردة، وهذا ما جاء في كلمة الناشر: «تقدم الكاتبة باسمه العنزي نصوصا أدبية تتمرد على أسوار اللغة، وأشكالا مسرحية لا تتوقف عند حدود الصالة المغلقة، إنها الأشياء التي يخفيها المتفرجون في ضمائرهم

لاشك أن الثقافة قادرة على تغيير الأشياء في داخلنا وفي الواقع أيضا بالإضافة إلى أنها سلاح للدفاع عن الوجود والقيم الجمالية والإنسانية وأمة لاتعنى بأهمية الثقافة ودورها التنويري أمة مازالت تتعثر في درب الظلمات وتهدد طاقات الإبداع لدى قومها وشعوبها.

وهذا ما تبين عنه عصور التاريخ المختلفة فالأمم الكبيرة حين كانت تغزو بلاداً ما كانت تتوجه جيوشها في المقام الأول إلى المتاحف الأثرية ودار الكتب والمكتبات الكبيرة لتنهب من كتب التراث ورسائل الماجستير العلمية ورسائل الدكتوراه والبرامج العلمية والأدبية والثقافية والاقتصادية التي بذل فيها العلماء والأدباء جهداً كبيراً في سبيل التنمية والتطور الحضاري.

وتعلمنا من الأحداث أيضاً كيف وقفت الثقافة في وجه الطغاة وكشفت عن أصالة الشعوب وفجرت ثوراتها وعرفنا أسماء شعراء كبار تألقوا في مواقف المقاومة والمحن الرهيبة وقد ساهموا في ثورات الحرية وضحوا بأرواحهم من أجل الوطن والإنسان.

فمن لا يذكر الشاعر الفرنسي لوي اراجون الذي كتب أروع قصائد المقاومة ضد الاحتلال النازي لفرنسا وكذلك المفكر الفرنسي فولتير الذي حارب الظلم وأعلن دفاعه عن الشاب الذي اتهم بتحطيم الصليب وحياسة المعجم الفلسفي وانتتهت المحكمة بحرق الشاب مع المعجم عقاباً له وانطلق صوت فولتير الغاضب على السلطة الغاشمة التي تطيح بأعناق

حصاد الرابطة

علي عبد الفتاح

ثقافة

التحدي

والمقاومة . . ! !

إلى السلام والديمقراطية وكان لدوره
النضالي أثر كبير في مجتمعه وقومه .
ودستوفيسكي الأديب الروسي الكبير
ذاق مرارة السجن وكان على وشك أن
يلتف حبل الإعدام حول رقبته حتى
خفف إلى حكم بالأشغال الشاقة ثم
النفي إلى سيبيريا ثم انتدب للخدمة في
الجيش وكانت هذه التجربة كافية لتخلق
منه أديبا ملتزما بقضايا بلاده في الحرية
والعدالة وموقف الإنسان من النظام
الحاكم .

والأديب الروسي تشيكوف يقول :
انتمي أنا إلى المنبوذين في المجتمع
والفقراء المعدمين والفلاحين المعذبين في
شقاء الحياة وغربتها .

ويوضح هدفه الأسمى ويقول أيضا :
- أكره الروتين والاستبداد بكل أشكاله
وأؤمن بالقيم الرفيعة ومقاومة الشر
ونشر رسالة التنوير والنضال من أجل
حرية الإنسان وإنقاذ الفقراء من الموت
جوعا وقهرا .

والشاعر الإيطالي غيوم أبو اللينير كان
في فرنسا حينما قامت الحرب العالمية
فاشترك مع القوات الفرنسية في القتال
وساهم ببطولات جريئة وحاز إعجاب
الجميع ، ولكنه أصيب برصاصة أحدثت
جرحا خطيرا في عنقه فمات وكلماته
تدوي في الفضاء .

**أيها الخريف السقيم والمعبود
ستموت عندما يعصف الإعصار
في حقول الورد**

عندما تلتج على البساتين

وفي عالمنا العربي وعصوره المختلفة
ارتفعت أصوات الشعراء والأدباء
والمفكرين بثقافة التحدي وثقافة المقاومة

الأبرياء . ويكفي أن كتابات فولتير كانت
إحدى شرارات الثورة الفرنسية .

وعرفنا الفيلسوف الألماني شيلر يكتب
قصائده ضد القهر والاستبداد والقيود
التي تدمي أيدي الأحرار فوقف ضد
التخلف الفكري والجمود العقلي وحارب
الفاسقين من الملوك والنبلاء . ولاننسى
الكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستو
التي أثارت قضية الرق والعبودية
وصورت العبيد في أمريكا وأثارت
روايتها «كوخ العم توم» الرأي العام
العالمي حتى التقى بها يوما الرئيس
الأمريكي أبراهام لنكولن وصافحها وهو
يقول :

- أنت وحدك أيتها السيدة الصغيرة
التي أثارت هذه المتاعب وفجرت نيران
الحرب الأهلية من أجل العم توم ؟؟؟
أما ما كتبه الأديب الإنكليزي شارلز
ديكنز عن تعاسة الأطفال في الشوارع
وتشردهم يتامى كان كافيا أن تقوم
الدولة بإنشاء دور الرعاية للأيتام
واللقطاء وتسن قانونا جديدا يكفل
الحماية للأطفال من السقوط والضياع .

وقرأنا أيضا عن تورجنيف في
رواياته التي هاجم فيها الإقطاع
والاحتلال العثماني للشرق وصور
الصراع بين القديم والجديد انتقد الفساد
في روسيا ذاعت أعماله وانتشرت في كل
مكان وساهمت في التعبير عن وجدان
البشر المنسحقين تحت وطأة الحياة
وقسوتها .

والشاعر الأمريكي وولت ويطمان
اشترك في العمل التطوعي أثناء الحرب
الأهلية في أمريكا واستمر في كتابة
المقالات الوطنية والقصائد الثورية داعيا

للمحتل الدخيل على البلاد المستبد بأنظمة القهر والظلم الذي يطارد حرية الفكر وحرية الإنسان في كل أرض .
وتعلمنا من ثقافة هؤلاء جميعا كيف نعشق الأرض حتى الموت والفناء وكيف نقاوم الظلم دون خوف أو تراجع حتى آخر قطرة دماء في القلب والوريد . تعلمنا معنى أن يموت الفرد من أجل المبادئ والقيم والمثل العليا .

وكانت مدرسة النهضة الأدبية فتحا ثقافيا جديدا على شرق يصحو من سباته ويمزق ثوبه البالي القديم ويتسربل في ثوب الرفض والتمرد . فجاءت قصائد أحمد شوقي والبارودي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي والجواهري وعمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب والبياتي وصالح عبد الصبور ونزار قباني وحافظ إبراهيم وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة لتشكل لنا ثقافة جديدة استطاعت أن تساهم في التغيير وتزرع أشجار الحرية في أرض تنسهر في جذور التغيير والتحول .

وفي كل الحروب التي خاضها العرب مع إسرائيل والأحداث الجسام وقفت ثقافة الشعر والأدب وثقافة الفكر لتمثل ضربات رصاص ومقاومة من نوع آخر ولازلت أذكر أننا لمسنا الجرح الفلسطيني بصورة أكثر كثافة وحميمية غالية حين عشنا تجربة محمود درويش في الأرض المحتلة وتوفيق زياد وسميح القاسم وفدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي وغيرهم فقد كانت أصواتهم أكثر اختراقا للقشرة الأرضية من أصوات الرصاص والقنابل داخل فلسطين .

وفي الكويت أيضا كانت هناك ثقافة دائمة تدعو إلى العلم ونبذ الخرافات والتوحد مع التيار الفكري الحر الذي يسري في العالم وإذا قرأت قصائد فهد العسكر وصقر الشبيب ومحمود شوقي الأيوبي وعبد الله زكريا الانصاري وعبد العزيز الرشيد ومحمد الفايز وفاضل خلف وخليفة الوقيان وأحمد السقاف وعلي السبتي وعبد الله العتيبي اكتشفت كيف ساهمت ثقافة هؤلاء الإبداعية في تحول مسار الفكر من الجمود والانغلاق إلى التواصل والانفتاح على العالم بكل قضاياها .

وعبر الأدباء والشعراء في الكويت عن قضايا الحرية في فلسطين والجزائر ومصر واليمن وساندوا الشعوب المناضلة بالكلمة والسلاح وأيضا بالإمداد المادي والمعنوي وكان لهذا الدور أثر في توحيد ثقافة الكويت مع الثقافات العربية والإنسان في كل مكان .

وفي المحنة الغزو على الكويت عام 1990 كانت ثقافة الكويت هي السلاح الذي استرد الوطن واسترد روح الإنسان الكويتي فظل يغني لبلاده سواء داخل الكويت أو خارجها . كانت ثقافة قادرة على توحيد الكلمة وتضامن العرب وتماسكهم أمام تلك المحنة الخطيرة .

وحين تحررت الكويت كان الفصل الأول يعود لثقافتها التي ظلت باقية رغم الاحتلال تنشر القصائد والأغاني وتعرض لتراث الكويت وحقوقها وتاريخها ورجالها الذين ضحوا من أجلها . وكان المثقف في كل بلد يقرأ ويتابع ويتأثر ويفكر ويؤمن بقضية الكويت وشرعيتها .

على طريق طويل من الانجازات المعرفية والثقافية التي ستتوالى بإذن الله .
والموسوعة إذا كانت تتفاخر بأنها الأولى من نوعها في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية لتفاخر أيضا إنها تصدر عن وعي بمسؤولياتها ومسؤولية القائمين عليها وفي طليعة هؤلاء صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن عبد العزيز آل سعود ممثلاً بمؤسسة سلطان بن عبد العزيز آل سعود الخيرية الجهة الممولة والراعية لمشروع إصدار الموسوعة .

مجلة الرائد تعود مع مركز البحوث والدراسات الكويتية:

أصدر مركز البحوث والدراسات الكويتية ضمن مشروعه الضخم عن التراث الفكري والأدبي في الكويت مجلة الرائد التي أصدرها نادي المعلمين منذ نصف قرن من الزمان تقريبا فأشرقت صفحاتها في سماء الكويت مع مطلع جمادي الأولى من 1371 هـ الموافق مارس 1952 لتواكب فجر النهضة الحضارية الحديثة لمجتمعنا المعاصر .

وقد أصدر المركز من قبل أعداداً من مجلة البعثة الكويتية عام 1977 وقد لاقت نجاحاً كبيراً مما دفع بالمركز إلى إصدار مجلة الرائد في ثوبها الجديد فقد كانت الرائد كويتية المولد عصرية تناول والاهتمام ترنو إلى المستقبل في ثقة واطمئنان بأن غرس الكويت الطيب سيؤتي بإذن ربه أجيالاً جديدة من القادة والمسؤولين في مجالات التخطيط والانتاج والسياسة والاقتصاد والتنمية العلمية والحضارية ومن ثم تواصلت مع

تلك نماذج عن الثقافة التي تقاوم بشراسة من أجل الحرية والنضال الإنساني فكيف لا نؤمن بدور الثقافة في المجتمعات وأهميتها في إرساء القيم الوطنية وخلق جيل أكثر انتماء للأرض والذات العربية .

متابعات ثقافية:

هناك مجموعة من الكتب قرأتها ووجدت إنها تعتبر إضافة جديدة للمكتبة العربية سواء كتب صدرت في الكويت أو الخليج أو عالمنا العربي . سنحاول أن نعرض لها في إيجاز يفيد منه القارئ .

● الموسوعة العربية العالمية:

صدرت الطبعة الثانية من الموسوعة العالمية من خلال استراتيجية عمل مدروس ينطوي على التأليف وترجمة بعض مواد الطبعة الدولية لدائرة المعارف العالمية وكان هذا الاختيار فاعلاً من أهمية وضع موسوعة تتطلب كثيراً من الجهد والخبرة فإلى جانب تأليف مئات المقالات تم اختيار بعض المواد من موسوعة الكتاب العالمي للترجمة مع حرص القائمين على أعمال الموسوعة أن تكون خالية من كل ما يشين الإسلام أو يمس ثابته من ثوابته وكذلك أن تبرز فيها ذاتية الحضارة العربية الإسلامية بما قدمت من عطاء للحضارة والإنسان .

ويأتي إصدار الطبعة الثانية تطوراً طبيعياً للطبعة الأولى وخطوة تالية واثقة على طريق تحقيق الهوية هوية المعرفة الموسوعية الحديثة بملامح عربية أكثر وضوحاً وشمولاً . فالموسوعة في طبعها الثانية مرحلة رئيسية ومهمة

أبناء الكويت إبان فترة صدورها بالكلمة الصادقة والرأي الحر والتوجيه السديد. تحية شكر وتقدير لمركز البحوث والدراسات الكويتية والدور القيادي التنويري الذي يقوم به الدكتور عبد الله يوسف الغنيم رئيس المركز.

● لمحات من ماضي الكويت:

كتاب تراثي من تأليف يوسف عبد المحسن التركي جاء في طبعته الثانية ليشكل إضافة للمكتبة العربية عن تاريخ الكويت السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والشعبي ويرى الأديب خالد سعود الزيد في مقدمته للكتاب بأن الكتاب وجبة خفيفة سريعة النضج لقوم مسرفين في السرعة إلى حيث يعلمون أو لا يعلمون سمة من سمات العصر وصفة من صفاته.

● مقتطفات من الشعر الكويتي:

هذا الكتاب أعدته هيفاء محمد السنعوسي يقدم مجموعة من الشعراء الكويتيين المحدثين ومنهم: فهد العسكر وأحمد العدواني وخالد سعود الزيد ومحمد الفايز وعلي السبتي وخليفة الوقيان وعبد الله العتيبي ويعقوب السبيعي وغنيمه زيد الحرب وسعاد الصباح.

والكتاب كما ذكرت المؤلفة بأنه نافذة على الشعر الكويتي اكتفت فيه بتعليقات قصيرة وإفصاح مجال أكبر للشعر وحسنا فعلت المؤلفة حيث اختارت من القصائد أروعها وأعمقها تعبيرا عن الحب والحرية والقضايا الاجتماعية والسياسية. وأعتقد أننا مازلنا في حاجة شديدة

إلى هذه الكتب التي تقدم نماذج ومختارات من الشعر في الكويت حتى يكون هناك فرصة للباحث أو الدارس أو المتلقي للإطلاع بحرية وسهولة.

أما مؤلف الكتاب فيقول: لقد حاولت جاهدة أن ألقى الضوء على جزء بسيط من الحياة في الكويت قديما وهي محاولة بسيطة ليطلع الجيل الحالي على نمط الحياة الذي كان يحياه الآباء والأجداد الذين عاشوا وكافحوا في بيئة صحراوية فحاولوا زراعة ما يحتاجونه من خضار معتمدين على مياه الأمطار والمياه الجوفية التي كانت شحيحة فاتجهوا إلى البحر فصنعوا السفن التي أقلتهم إلى أماكن الغوص وصيد الأسماك واتجهوا إلى الهند والسواحل الأفريقية للتجارة ونقل السلع.

احتوى الكتاب على موضوعات عن معركة الرقة البحرية وأسوار الكويت والتعليم والمدرسة المباركية والمكتبة الأهلية والحركة المسرحية في الكويت وقصة المياه والخرافات وتقاليد الزواج وعادات الكويتيين في شهر رمضان والعيد والطب والزراعة والسفن والعملات والتجارة.

وقد حفل الكتاب بالصور عن الكويت قديما مما أعطاه سمة التوثيق والتسجيل لتلك الحقبة القديمة التي يشعر إليها بالحنين كل من سمع عنها أو عاش بعض من ملامحها الأخيرة.

● «لوحة ممنوع» مجموعة قصصية جديدة.

صدر للزميل الكاتب محمد علي سعيد مجموعته القصصية الجديدة التي

الشعر في الكويت صدرت له من قبل مجموعات شعرية هي: السقوط إلى الأعلى. مسافات الروح. الصمت مزرعة الظنون. كتاب أوراق. وأخيراً ديوانه هذا: إضاءات الشيب الأسود.

وكنت دائماً أتأمل عناوين هذه الأعمال الشعرية وأعجب لقدرة الشاعر على نسج الحروف بدقة وتآليف الكلمات والغرف من بحر المعاني. فماذا تعني إضاءات الشيب الأسود وكيف يكون السقوط إلى أعلى وأين تلك مسافات الروح التي نحلم أن نلمسها أو نقطعها ركضاً أو حُلماً؟

إنه شاعر التأمل الذهني ونبض الوجدان الحالم يسافر بروحك إلى أرض مغايرة لما في تصورك ويدهشك برؤى وأنهار وينابيع ما خطرت في أحلام القلب. قد تنسى ذاتك وتتناسى همومك وتساfer مع الشاعر وتتمنى لهذا السفر أن يكون بلا عودة ودون رجوع.

للشاعر السبيعي قدرة ابتكارية على تصوير مشاعره في لغته الرصينة ومعانيه العميقة فهو كما يقال يتميز بفرادة وخصوصية تجعله نسيج وحده وقادراً على الكتابة في كافة الأغراض الفنية الوطنية والغزلية والقومية والرومانسية العذبة.

ولا أحد ينسى قصيدته الجميلة « علمتنا الكويت » فقد كتبها في أكتوبر 1990 بعد تجربة الغزو وسجلت القصيدة في المنهج الدراسي لطلاب المرحلة المتوسطة وكنت المح الطلاب يرددون القصيدة أثناء تجمعهم في ساحة المدرسة وأدركت كيف للمشاعر الصادقة للشاعر والقصيدة المحكمة البناء تتردد

احتوت على نماذج من شخصيات فنية حاول الكاتب أن يرسمها بدقة ويحلل دوافعها ويعرض لظروف حياتها المؤلمة. فالشخصية الفنية لديه قادرة على الفعل والحركة والتطور من حالة إلى حالة ولكنها في النهاية تصاب بالإحباط وتغرق في بحار الأسى والعذاب.

إن تجربة محمد علي سعيد تحتزن رصيذاً هائلاً من ظواهر الحياة ولمسات الواقع ولذلك اتجه بشخصه إلى الواقعية التسجيلية أحياناً ثم إلى الرمزية المنفتحة على جراح الأمة العربية وقضاياها التي عاصرتها ومازلنا نعيش في محنتها ومأساتها.

ويكفي أن تقرأ قصة: أمي والأزواج السبع أو العربة أو لوحة ممنوع وغيرها من القصص لترى أمامك وجه وطن غارق في الفجيعة وإنسان عربي مطارّد بأحلامه المنكسرة وأمانيه المذبوحة وهمومه التي بلا حد أو نهاية.

ورغم أن القصص تحلق في أجواء مأساوية إلا إنها تطرح تساؤلات حول الواقع الذي أصبح وحشاً يبتلع الحلم ويحاصر المثقف ويطارّد الكلمة الحرة. فهناك بكل بساطة شعوب تباد وتموت جوعاً وفقراً وهناك أيضاً فنادق كبيرة تحجز غرفها للقطط والكلاب التي يسافر أصحابها في نزهة نهاية الأسبوع. فما سر هذا التناقض الغريب؟

هذا ما تفسره لنا قصص محمد علي سعيد فإذا قرأتها فتماسك وأغلق الأجفان على بحر الدموع !!!

● إضاءات الشيب الأسود:

الشاعر يعقوب السبيعي من أعلام

بسهولة على شفاة التلاميذ والقراء.

من كهوف الظلام من جحر حية
سال سم على الرمال النقية
كان ليلاً أبكى السماء وأدمن
حجر الأرض والزهور الندية
ليلة قد تبرأ الله مما دار
فيها وقد أعاد نبياه
حين جاءت جحافل الغدر تشوي
لحم أرضي ومهجتي العربية
إلى أن يقول الشاعر عن الكويت
الحبيبة:

علمتنا الكويت كيف نغالي
في هواها وكيف تحلو المنية
علمتنا الكويت كيف نجازي
من يعادي وكيف نردع غيه

وفي شاعرية السبيعي تلمح خارطة
الوطن تتألف وتتشكل وتتعاضد
روافد الانتماء الحميم للأرض والإنسان.
فتبرز قضايا كثيرة منها قضية الأسرى
فيقول:

أتسألني عن الأسرى
صبرت فلم أطق صبرا
بروحي مت إذا ذكروا
بكت من فورها الذكرى
أخ وأب وأم قـد
أضاعت بنتها الصغرى
أسارى عند من كانوا
لدى إحسانهم أسرى
يهاب الليل أعينهم
وقد صارت به جمرًا

وللقصيدة الغزلية لدى السبيعي
ارتباط بتيار الحنين والإحساس بغربة
الروح وفيها قدر كبير من الطرافة
والمعاني المبتكرة تحتاج إلى مزيدا من
القراءة والتأمل الروحي.

● نواخذة الغوص والسفر في الكويت
هذا الكتاب من إعداد عادل محمد العبد
المغني عن نواخذة الكويت حيث اكتشف
نموذجاً فريداً في هؤلاء النواخذة عند
التعامل مع الأمور مما اكسبهم الاحترام
والتقدير ومثال على ذلك الأمانة والثقة
والسمعة الطيبة. ولهذه الصفات الطيبة
والمكانة الإنسانية التي تمتعوا بها هي
التي دفعت الكاتب لتقديم هذا الكتاب الذي
يقرب من العمل الموسوعي.

ويتعرض الكاتب للسيرة الذاتية
لنواخذة الغوص ويصف رحلاتهم في
مواسم السفر الطويل وقد لجأ في ذلك
إلى الحوارات المباشرة والاستطلاع
الميداني مع توثيق ذلك بالصور والتاريخ
وذكر أسماء الأماكن والمواقع الهامة.

وتقول د. حصة الرفاعي في المقدمة:
لقد امتاز المؤلف بسعيه الدؤوب في
سبيل توفير مادته الميدانية والعمل على
استقصاء الظواهر الفولكلورية وتوثيقها
واعانته على ذلك حبه الشديد للتراث
الكويتي وتعايشه معه منذ نعومة اظفاره
ليعي قيمة هذا التراث وأهميته في تأكيد
الذات الكويتية فاتجه إلى جمع أنماط
الإبداع الشعبي وتوثيقها بالصوت
والصورة.

والكتاب يسد فراغا في المكتبة العربية
في هذا المجال الخاص بالبحر نتمنى حقا
أن يواصل الكاتب رحلته في أغوار التراث
البحري الشعبي.

●● ثقافة الطفل، من أهم روافد نسيج حياتنا الثقافية، لأنها حجر الأساس، والجوهر الذي يبنى عليه جيل المستقبل، الذي ينتظر منه دفع حركة التاريخ إلى الأمام، ومواجهة المتغيرات السريعة، التي يتسم بها المستقبل.

في هذا الإطار، شهدت القاهرة مؤخرًا، ندوة: «عقد من الزمان مع ثقافة الطفل المصري» نظمتها لجنة ثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للثقافة، وتحدث خلالها كل من د. جابر عصفور أمين عام المجلس، د. هدى بدران مقررة اللجنة، عبدالبدیع قمحاوي، الكاتب عبدالنواب يوسف، د. عبلة إبراهيم، الإذاعية فضيلة توفيق، د. محمد أبو الخير، والكاتب الصحفي محمود قاسم...

من البداية تحدث د. محمد أبو الخير عن المسرح والطفل، قال: إن الرؤية متكاملة في تنمية وتثقيف الطفل، يجب أن تتناول زاويتين هامتين، الأولى: التعريف

الإدراكي، وهي تتضمن الأفكار والمعتقدات وجميع أنواع المعرفة بصفة عامة عند شعب من الشعوب.

والثانية: التعريف السلوكي، وهي تنظر إلى الثقافة باعتبارها مجموعة الأنماط السلوكية أو طريقة الحياة عند شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات.. وهناك علاقة وثيقة بين كل من الجانب المعرفي والجانب السلوكي في بلورة الثقافة للطفل، والتغيير الثقافي يحدث تغييرًا اجتماعيًا في جوهر

القاهرة: محمد الحماصي

عقروا الزمان مع
ثقافة الطفل المصري

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

للفنون التشكيلية، قاعتين للورش الإبداعية، مسرح، مسرح عرائس، نادي سينما، كافيتيريا، ويتحقق من خلال هذا المجتمع النمو المستمر للطفل نتيجة التعامل مع العديد من الأشياء داخله، والتعلم عن طريق العمل والمشاركة.

ثقافة الطفل والإذاعة

وتحدثت الإذاعية فضيلة توفيق (أبله فضيلة) عن دور الإذاعة المسموعة والمرئية في تثقيف الطفل من خلال ورقة عمل أعدتها بمشاركة الإذاعي حسن شمس (عمو حسن) ... قالت: مازالت للإذاعة المسموعة أهمية كبيرة كوسيلة اتصال مؤثرة وفعالة، خاصة بالنسبة لدول العالم الثالث عامة والدول العربية خاصة، رغم انتشار التلفزيون وقوة تأثير الصورة، ويرجع ذلك إلى سهولة انتشارها ووصولها للأماكن النائية وتغطيتها لمساحات جغرافية واسعة، فالراديو وسيلة ميسرة للجميع، سهلة الاستخدام، متوافرة في كل مكان، ويستطيع الطفل أن يتعامل معها في السن الصغيرة جدا.

وللإذاعة المسموعة، دور كبير في تنشئة الطفل وإشباع احتياجاته للمعرفة والثقافة والتوعية، ولها دور كبير في إثارة قدرات الطفل على التخيل، وتحريك طاقاته الإبداعية، وهي في هذا المجال تفوق التلفزيون، فللإذاعة دور خطير، خاصة بعد ما تبين من الدراسات الميدانية أن 98٪ من الأطفال يستمعون إلى برامج الإذاعة والتلفزيون.

المجتمع، ومن ثم فإن مفهوما جديدا سوف ينمو في عالم تربية الطفل إلى سلامة العقل وسلامة الوجدان.

ومن هنا فإن المسرح، في إطار هذا المنظور، عنصر إيجابي في تطوير المنهج التثقيفي والتربوي للأطفال من الاتجاه التلقيني إلى الاتجاه التفاعلي، بحيث يساهم في بناء شخصية الطفل العقلية والوجدانية والصحية، بما يحقق له النماء الشامل، ويجعله قادرا على مواجهة المواقف الحياتية في بيئته المنزلية والمدرسية وخارجهما بأسلوب أخلاقي علمي سوي، لأننا في حاجة إلى تشكيل الإنسان الجديد، الذي سنعهده له بدوره الفعال في مرحلة التغيير المستقبلي.

والمسرح في إطار العلاقة الحية بين مفردات العرض المسرحي على خشبة المسرح وبين المتلقي له دور فعال وسمات جوهرية في تثقيف الطفل ... ومن هنا فإن مسرح الأطفال أحد الوسائل الثقافية والفنية الهامة في حياة الطفل، أو كما يقول مارك توين: إنه أعظم اختراع في القرن العشرين، إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل الحركة المتطورة التي تبعث الحماس.

وفي نهاية حديثه، قدم د. أبو الخير رؤية لبناء مجمع ثقافي للأطفال يكون نموذجا حضاريا لفنون وثقافة الطفل المصري في القرن الحادي والعشرين، يضم مكتبة، قاعة كمبيوتر، قاعة عرض

كانت مبادرة طيبة من الرئيس محمد حسني مبارك أن يصدر عقدا جديدا للطفل يمتد إلى عام ١٩٩٩ .

وفي نهاية العقد الثاني علينا أن نتساءل هل حصل الطفل على نصيبه العادل من الثقافة بكل فروعها من آداب وفنون وعلوم وإعلام، ومما لاشك فيه أن هذا النصيب العادل، لا بد ألا يتوقف عند الكم وإنما يجب أن يشمل الكيف .

وبالنسبة لنصيب الطفل العادل من الآداب، أضاف: هذا النصيب لا نظن أنه تحقق حتى الآن، بل مازال أمامنا طريق طويل للوصول إليه خاصة في الريف، ونحن هنا نتحدث عن الآداب بمعناها الواسع، ونعني به فرعين أساسيين: القصص الروائي، ونلاحظ أن الأعمال القصصية قليلة، وأغلب إصدارات الكتب، إعادة لصياغة حكايات تراثية قديمة .

والثاني: كتب المعلومات والمعرفة، والبعض يظنها قليلة العدد والواقع أنها تقترب من نسبة الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية لصدور عدد كبير من الموسوعات والكتب العلمية خلال السنوات الأخيرة .

أما الفنون ففيها قصور من تدريب أبنائنا على التأليف والموسيقى والعزف، والسماع، وإن كانت الفنون التشكيلية تحظى بنصيب وافر من الاهتمام خاصة الرسم، وهناك مسابقات لا حصر لها في هذا المجال .

لعبة الطفل ... والسينما

وتحدثت د. عبلة إبراهيم مدير إدارة

وذلك يدل على أن الإذاعات المسموعة والمرئية وسيلة جذب للأطفال على اختلاف مراحلهم السنية، واختلاف بيئاتهم، هذا يقتضي أن نستثمر الإعلام الإذاعي في تقويم سلوك الأطفال وتوجيههم الوجهة السليمة، باستخدام الأسس التربوية في إعداد برامج الأطفال، لتنشئتهم بدنيا وعقليا وثقافيا واجتماعيا، وإعدادهم لتحمل المسؤولية وتشكيل حياة أفضل للأجيال القادمة .

وتضيف: إن واجب القائمين على برامج الأطفال في الإذاعة أن يجعلوا الأطفال يستمتعون بطفولتهم، وأن يخففوا عنهم قدر الطاقة، الأعباء والمشكلات، وألا يجعلوا الطفل ينظر بمنظار أسود إلى العالم، ومن نفس الوقت يدرّبونه على مواجهة الواقع، ولا يعني ذلك تقديم كل القضايا للطفل، فهناك محظورات لا يجب أن تقع فيها، فليس هناك مبرر لتقديم الجرائم التي يتوتر لها الأطفال، أو الفضائح أو مناظر العنف والدماء أو غير ذلك مما يترك آثارا سيئة في نفس الطفل، وأن نركز دائما على الإيجابيات .

الآداب والفنون والعلوم

وتحدث كاتب الأطفال الشهير عبد التواب يوسف عن عقل الطفل المصري، وما تحقق له خلاله، وعن الثقافة والطفل، وقال: كان عام 79 هو العام الدولي للطفل، وكل عام دولي هو بداية عقد من الزمان - أي عشر سنوات - أي أن عقد الطفل امتد إلى عام ١٩٨٩، ولم يتحقق للطفل المصري كل ما نصبو إليه، لذلك

«ألف ليلة وليلة أو القول الأسير» عنوان الكتاب الذي صدرت ترجمته العربية عن الفرنسية مؤخرا عن المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع المركز الفرنسي للثقافة بالقاهرة، والكتاب للناقد العربي جمال الدين بن الشيخ، وقام على ترجمته محمد برادة، عثمان الميلود، يوسف الأنطاكي.

والكتاب يشتمل على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات مع مقدمة استخلاصات يبرز فيها ابن الشيخ التصور الذي صدر عنه في تحليل النصوص والأسئلة التي وجهت مغامرته مع ألف ليلة وليلة».

يقول برادة في تقديمه للكتاب: لاشك أن هذه الدراسة ستصبح معلما أساسيا ضمن مجموعة الدراسات التي تناولت ألف ليلة، لأنها تجمع بين التحليل التفصيلي الدقيق والإبداع النقدي الملتقط لأسرار العلاقات والرموز والفضاءات القصصية المتنوعة.

وفضلا عن ذلك فإن ابن الشيخ يتميز عن الدارسين السابقين له، بكونه يختار منظورا يحزر ألف ليلة من ثقل المقاربات التاريخية ومن الإسقاطات الإيديولوجية الجاهزة على نحو ما فعل د. خليل أحمد خليل في كتاب «مضمون الأسطورة في الفكر العربي، حيث يختزل ألف ليلة إلى سجل لمبازل الملوك والأمراء والتجار، وإلى صور مجسدة لعبودية المرأة وتسليط القمع عليها، نقيض هذا النظرة القائمة على الإسقاط، يعمد ابن الشيخ

الطفولة بجامعة الدول العربية عن لعبة الطفل ودورها في صياغة ثقافته، وأكدت أن اللعب وسيلة تربوية مهمة، وقدمت مقترحا بتصنيع عروسة عربية تحمل اسم «ليلى».

وتحدث الكاتب محمود قاسم عن سينما الطفل وعقد حماية الطفل المصري قال: السينما الآن تجسد الخيال، وخيال الأطفال كالاسفنج يتسع ويتمدد، لذا جاءت السينما على هوى الصغار، فعالم السينما الساحر، يجسد الفانتازيا مع الواقع والخيال العلمي وهو عالم ملموس، يكفي أن تنظر إليه بعينيك كي تحسه يسري في وجدانك.

والغريب في بلادنا أن أطفالنا محرومون منه، وكأنما السينما صنعت في المقام الأول من أجل الكبار، وإذا أراد الصغار أن يشاهدوا أفلاما عربية، فعليهم الولوج من بوابة الكبار بسمعون عبارات لا تنتمي لعالمهم الحقيقي، ويصبح فيلم الأطفال السينمائي العربي بمثابة حلم لم يتحقق.

وخطورة هذا الأمر أن متفرجنا الصغير، صار عليه أن يجد ثقافة فيلمية واحدة، تتمثل في أفلام الكارتون، والأفلام التمثيلية القادمة من ستوديوهات والت ديزني وغيرها، ومن السنوات الأخيرة بدأ قطاع الأطفال في التلفزيون في إنتاج أفلام تتباين أهميتها، لكنها ليست أفلاما سينمائية، وبالتالي خلت الساحة من المنافسة سواء المتكافئة أو غير المتكافئة، بين أفلامنا غير الموجودة، وأفلامهم.

«يوسف وهبي... فنان الشعب» الذي تحدثت فيه الفنانة أمينة رزق إلى الكاتب والصحفي محمد الشافعي عن أسرار هامة في حياة يوسف وهبي الإنسان والفنان. قالت أمينة رزق، كان يوسف وهبي يقدم من 23. 25 مسرحية خلال الموسم الواحد الذي يمتد ستة أشهر. وكان نظام الغرفة يتلخص في أن يتم توزيع عشر مسرحيات كاملة قبل بداية الموسم، وهذه المسرحيات جاهزة البروفات والإخراج (على العرض)، وأثناء عرض هذه المسرحيات يتم تجهيز العروض الجديدة بمعدل كل يوم (الاثنين) مسرحية جديدة.

وكل موسم يتم طبع (بروجرام) لكل المسرحيات، ويوضع في شبك التذاكر لكي يأخذه الجمهور، وكان هناك (أبونية) أو (كارنيه) للموسم كله بتخفيض 10٪. ولذلك كنا نعرف أماكن كل العائلات والأفراد في المسرح، وكان من الصعب جدا تغيير موعد أي عرض مهما كان نجاح العرض القديم وذلك للحجز المسبق. وبعد انتهاء كل مسرحيات الموسم نقوم بإعادة المسرحيات الأكثر نجاحا، وذلك لمدة شهرين بواقع مسرحية كل يوم. وبعد ذلك تقوم الفرقة برحلة إلى الوجه القبلي لمدة 15 يوما، ورحلة أخرى بنفس المدة إلى الوجه البحري، ولم يكن بالأقاليم مسارح في ذلك الوقت، فكان يوسف به يستأجر في كل محافظة قطعة أرض فضاء ويقم عليها (شادر) ثم نمثل في هذا السراقد، ولم تكن عروضنا في عواصم المحافظات بل وفي القرى أيضا.

إلى تناول ألف ليلة بوصفها نصوصا تخيلية تمزج الواقع بالحلم، والتاريخي بالأسطوري، ومخزون الذاكرة بمنطوق الألسنة المرتجلة. إنها قبل كل شيء نصوص مفتوحة وإضافات وحذوفات، ولكن الجوهر قائم لأنه متصل بالتخييل وبتلقائية المخيلة الشعبية، وباستمرارية اللاوعي وطفراته.

بهذا المعنى، لا يمكن اعتبار ألف ليلة وليلة مجرد حكايات للتسلية واستقدام النوم، إنها حسب معالجة ابن الشيخ، ذخيرة للثقافة العالمية تكتنز رموزا وعلامات وأمشاجا أسطورية تستعيد دلالاتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى، وحسب طرائقها التعبيرية العجائبية التي تتيح الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف، والمتنرد على القوانين.

يتناول ابن الشيخ في القسم الأول من الكتاب أربع حكايات بالتحليل المفصل ليوضح تحولات المعنى من خلال تحولات التركيب والبناء. وفي القسم الثاني المعنون بـ «تحولات المتخيل» يقدم ابن الشيخ من خلال حكاية حاسب كريم الدين تحليلا مفصلا للفاعلين الثلاثة السياسيين رابطا كل واحد منهم بمنظور دلالي هو بمثابة مفتاح لاستجماع خيوط هذه الحكاية الطويلة.

مئوية يوسف وهبي

في إطار الاحتفالات المقامة بالقاهرة في الذكرى المئوية لميلاد رائد المسرح العربي الفنان يوسف وهبي، صدر كتاب

الاحتفال بالذكرى السنوية الثانية لغياب المبدع سعد الله ونوس كان مميزاً هذا العام، بابتعاده عن الصيغة الرسمية، ليأخذ بعداً حميمياً، حيث بادر أصدقاء ونوس الشباب، بالتعاون مع المركز الفرنسي للدراسات العربية بدمشق إلى إحياء نشاط فني توزع على مدار أربعة أيام، ضم فنونا تشكيلية وموسيقية وقراءات قصصية وشعرية، إضافة إلى ندوة تحدث فيها الدكتور ماهر الشريف عن «تحولات المثقف النقدي» بينما تحدث الكاتب حسن م. يوسف عن سعد الله ونوس «النزاهة والحقيقة...» وفي يوم الرابع من حزيران اجتمع حوالي خمسة آلاف شخص في المدرسة الثانوية ببلدة ونوس (حصين البحر)، جاؤوا من مختلف المدن والمناطق السورية لإحياء ذكرى ونوس، وافتتحت الفنانة

دمشق - علي الكردي،

فايزة شاويش (أرملة الراحل) الحفل بالوقوف دقيقة صمت إجلالاً لأرواح جميع المبدعين العرب الراحلين، ثم قدمت فرقة «فواز الساجر» من حمص مشهداً مسرحياً، وغنت صبية بعمر ديماء (ابنة الراحل) أغنيات أثارت فينا ذاك الحنين الهائج في القلوب، بعد ذلك قدم كل من: أندريه سكاف، نضال سيجري، سيف الدين السبيعي، مشهداً من مسرحية العمال بدمشق منذ عامين تقريباً، ثم راح بشار زقطان يغني للطيور في «هدهد» محمود درويش.

وتتواصل الاحتفالية بجوها المهيّب إذ تعلن نضال الأشقر موعداً ثالثاً مجدداً مع سعد الله ونوس بمسرحية «منمنمات تاريخية» من إخراجها لتجسد في فضاء حصين البحر العام القادم.

وتتواصل الاحتفالية بجوها المهيّب إذ تعلن نضال الأشقر موعداً ثالثاً مجدداً مع سعد الله ونوس بمسرحية «منمنمات تاريخية» من إخراجها لتجسد في فضاء حصين البحر العام القادم.

نزهة ونسمة
في سنوية سعد الله ونوس الثانية

<http://Archivebeta.sakhr.it.com>

لست في صدد الكلام عن سعد الله الإنسان، وسعد المثقف، فألى جانبي من هما أعرف مني به، الأستاذ حسن م. يوسف، ود. ماهر الشريف اللذان إضافة لما يمثل كل منهما من قيمة ثقافية بذاتها، كانا صديقين قريبين لازما سعد الله بسنواته الأخيرة.

سعد الله / القلعة العصية

تحدث الكاتب حسن م. يوسف في مداخلته الطويلة عن مسيرة سعد الله الإنسان والمبدع، وألقى الأضواء على شخصية سعد الله من خلال مسيرة علاقتهما الصداقية الطويلة، ومما قاله: قبل أحد عشر عاما، في مثل هذا اليوم، في الساعة السادسة صباحا انفجر نجم في السماء، وانفجر نجم آخر في قلبي، فقد جاء في خط الهاتف، أن فواز الساجر قد مات، فألى فواز الساجر في غيابه الحاضر.

هكذا استهل يوسف كلمته لسعد الله بإهدائها إلى فواز الساجر، المخرج المسرحي السوري الراحل، وكانت هذه اللفتة بادرة منه تستحق الثناء، حيث أضاف: عندما صافحته للمرة الأولى في مسرح الحمراء، عقب العرض - الصدمة «حفلة سمر من أجل خمسة حزينان»، بدت لي السنوات السبع التي تفصل بيننا أطول من سبعة قرون، فقد أحسست في ذلك اللقاء أن سعد الله ونوس شديد البعد، بالغ الغموض لدرجة أنه لم يخطر في بالي أننا سنتمكن يوما من اجتياز تلك المسافة، وتبديد ذلك الغموض لتتلاقى في منتصف الطريق أصدقاء. لكن الأيام علمتني أن شخصية سعد الله ونوس أشبه بالقلعة العصية، المكتفية بمواردها الذاتية،

وبكلمات فيها الكثير من البوح الجميل يتذكر الفنان رفيق السبيعي والصحفي طلال سلمان حضور ونوس في المسرح العربي، ثم تشكر فائزة الشاويش كل من حضروا على أمل اللقاء المجدد.

عود على بدء

في عودة إلى الندوة الأولى، تحدث د. حسان عباس مسؤول منتدى الجمعة الثقافي في المعهد الفرنسي قائلًا: في السادس من أيار عام ألف وتسعمائة وثلاثة وتسعين تلاقى أساتذة وطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق بمناسبة مرور خمس سنوات على غياب المخرج فواز الساجر، يومها بدأ سعد الله كلامه قائلًا: لولا أن فواز بضعة مني، لما جئت، وها نحن نتلاقى اليوم بمرور سنتين على غياب سعد الله، وما كنا لنجىء لولا أنه بضعة منا، هي الحياة هكذا: تهاب وحضور، غياب وتذكر.

كان سعد الله يتمنى أن يعتمد استنكار الغائب عن التقليدية والخطابة، أن يصبح إبداعا وفعلا، وهاهم اليوم أصدقاء سعد الله ونوس الشباب، ثلاثون شابا وشابة يحفظون وصيته، ويحتفلون بذكراه كما أراد، إبداعا يرفض ثقافة التفاهة والسهولة والأنانية، فيحتضن العالم ويعمل لجعله أكثر جمالا وفعلا، تعلن آلية بنائه وصياغته عن طبيعته، فعل تحرر ومدنية.

وأضاف عباس: عرفته قبل سنوات، عندما زرتة وصديقي الفنان يوسف عبدلكي في باريس، وكان في زيارة استطلاعية لتلك المدينة، وقد تبدى لي في تلك الزيارة عمق ثقافة سعد الله، ومدى التزامه بقضايا الوطن والمجتمع، لكنني

الحقيقية لعضال الهزيمة، جامعا جرأة الفكرة، وحرارة النبوة. لهذا جاءت «حفلة سمر من أجل خمسة حزينان» بمثابة اختراق مركّب على صعيد القول، وعلى صعيد الشكل الفني أيضا قبل سعد الله ونوس، كان المسرح العربي أسير عليه الطاعة الإيطالية ينوس بين نقيضين: حشمة مصطنعة، مضجرة، ورداءة ضحلة منفرة، ومن قلب زلزال الهزيمة الكبير أطل سعد الله، مد لسانه للهزيمة وجعل منصة المسرح تمد لسانها هي الأخرى لها، عبر الصالة وصولا إلى الشارع حيث يتسّد صمت الخوف.

اخترق الجدار الرابع، الذي طالما وقف حائلا بين المسرح العربي والحياة، أدخل شخصياته إلى الصالة من حيث دخلنا لكي يشرح لنا لماذا هزمنا، ولماذا صرنا إلى حيث صرنا.

ونوس والمتقف النقدي

تحت عنوان «تحولات المتقف النقدي» تحدث الدكتور ماهر الشريف في رؤية تحليلية نقدية عن المسار الفكري لسعد الله ونوس وتحولاته، وفي هذا الإطار استعرض نظرة سعد الله إلى ضرورة تبادل الأفكار، وعن قناعاته في البدايات بـ «مسرح جماهيري» يلعب فيه الحوار دورا تنويريا بين خشبة المسرح والمتفرج ودور العرض، حيث يسهم الحوار بهذا المعنى بتغيير الوعي، ويعمّق خاصة الوعي الجماعي بالقضايا والمشكلات التي يتناولها العمل المسرحي، وأشار إلى قناعات سعد الله في البدايات بالوظيفة السياسية للعمل المسرحي، وقناعته بأن الصراع الاجتماعي هو الأساس ومن هنا نظر سعد الله - برأيه - لعلاقة المسرح

يستحيل أخذها قهرا من الخارج، لكن المرء ما أن يجتاز امتحان القبول عند بوابتها حتى تتساقط أقفالها أمامه ويغدو قادرا على التجوال فيها واكتشاف أسرارها بكل حرية.

من أبرز الأشياء القليلة، التي أغبط نفسي عليها في الحياة أن سعد الله ونوس قد أدخلني قلعتهم، وأطلقني فيها أذهب أنى أشاء، صحيح أن الوقت لم يسعفني كي أفتح الكثير من الأبواب، وأستجدي الأسرار الكامنة خلفها لكن تأشيرة الدخول إلى قلعة سعد الله ونوس ماتزال حتى اللحظة موسومة على قلبي. «كان وقع هزيمة حزينان على الغالبية العظمى من أبناء جيلنا، أشبه باكتشاف سرطان في العائلة، لا أحد يجرؤ على النطق باسم السرطان، الكل يتجاهلونه ما أمكنهم ذلك، وعندما يضطرون للحديث عنه يسمونه المكروه، كانت الصدمة حادة وعميقة» (الكلام لسعد الله).

إذ أحسّ الجميع أن عمرا قد انتهى، وأن تاريخا قد توقف وأن كل مشاغلي وما يربطني بالحياة وما يمثل وجودي قد انطوى في غياهب ماضي، ينبغي أن أكفنه وأدفنه كي أستطيع الاستمرار ولكن ماذا يحمل الغدلي، لا أدري».

المقطع السابق عن فيلم بعنوان «مازال هناك ما يمكن أن يقال» إعداد وإخراج عمر أميرالاي، وهو حوار مطوّل مع سعد الله.

يضيف الكاتب حسن م. يوسف: إن زلزال الهزيمة الكبيرة لم يلهب سعد الله ونوس، بل أيقظ فيه طاقة التحدي، وأشعل قلبه المحب المقهور عنده سراج الأسئلة، وبالأسئلة الصحيحة اخترق ونوس صمت الخوف الرهيب، وبنى نصه على أساس مكين من العقل والعاطفة، ليضعنا وجها لوجه أمام الأسباب

بالسياسة، وتحدث عن مفهوم مسرح التسييس كما جاء في حوارهِ المطول مع ماري إلياس .

في تحول آخر، رصد الشريف إيمان سعد الله بالقدرة على التدخل بالتاريخ، لكن هذا لن يتم دون توسيع هامش الحوار الديمقراطي في المجتمعات العربية، ثم تحدث عن دعوة ونوس إلى ضرورة سيادة العقل واستشهد بمسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) المنشورة عام 1977 كنهاية مرحلة، حيث سبب آلام حنظلة هو حنظلة نفسه (كل ما حوله يعنيه لأن فيه مصيره).

وعن نقلة أخرى في المسار الفكري لسعد الله تناول د. الشريف تراجع الأمل عند سعد الله بدور المسرح في الثمانينات، حيث تخطى عن أوهامه، في التأثير بحركة سياسية واعتبر أن فعالية المسرح مرتبطة بنجاحه، في كونه وسيلة معرفية وجمالية مختلفة عن القيم التي يعممها الإعلام والفن السائدان.

ويرصد الشريف تطوراً نوعياً آخر في فكر سعد الله، حينما أشار سعد الله إلى ضرورة ابتعاد المسرح المهتمش أساساً عن الشعبوية، فهذه الفكرة تنهض على اكتشافه الاستقلالية النسبية لعلاقة الفرد بالمجتمع، فهو لم يعد معنياً بصورة مباشرة بجمهور المسرح ومستواه الثقافي والسياسي، ولم يعد يتصور جمهوراً من طبيعة محددة يحتل مكان العرض، يمكن أن يؤثر به بشكل تعليمي، بل راح يستعير أساليب فنية أخرى غير النص المسرحي ولا سيما الرواية، بمعنى آخر اهتم ونوس بأواخر حياته بكتابة نص ابداعي بغض النظر عن شكل هذا النص.

من ناحية أخرى كان سعد الله برأيه حتى نهاية السبعينات مقتنعاً بضرورة أن

ينخرط المثقف العربي بالعمل السياسي (بنظرة ضيقة) ثم بات مقتنعاً بضرورة وجود مجتمع ديمقراطي متعدد (المجتمع المدني)، ودور المثقف النقدي في هذا الإطار هام جداً.

وأشار إلى مهمة اكتشاف أفكار عصر التنوير الأوروبي وتأثيرات عبد الله العروبي - برأي الشريف - على سعد الله ملموسة، على هذا الصعيد، حيث يعتبر الأخير مهمة التنوير مهمة ملحة ومصيرية على ضوء التدهور الذي ألم بالعرب، لقد أدرك ونوس أن الغرب ليس بضائع وإنما أفكار ولذلك تبنى مشروع طه حسين التنويري، ونقل النظرة إلى التراث من الحيز الذي يقدس الماضي إلى الحيز الحياتي الذي يجب أن يخضع للنقد، ونادى بفصل الدين عن السياسة، وأدرك العلاقة بين التنوير والأرضية الاجتماعية وكل هذا يعكس تفكيره العميق بإشكاليات (الحداثة والتحديث) التي عكسها بأعمال أدبية جميلة كملحمة «السراب» و«الأيام المخمورة» التي كتبها قبل أشهر من رحيله.

لقد كان لسعد الله برأي الشريف موقف حازم من مسألة التحديث البراني، الذي قضى على قيم التراث دون أن يحل مكانها قيم الحداثة الجديدة البديلة.

وأشار إلى انتقاد سعد الله لتهافت المثقف التقني الذي يوظف ثقافته في خدمة السلطان، ونظرتة إلى الحرية التي تعمقت مع مسرحيات التسعينات، حيث أعار اهتماماً خاصاً بالمرأة ومائل بينها وبين الحرية، ولم يكن بعيداً عن صورة الفنان في مسرحياته التي دعا فيه المثقف لأن ينغمس في واقعه دفاعاً عن الكرامة والحرية، لأن مسؤوليته لا تنحصر بالثقافة فقط، بل تتعلق بالأمّة، بشكل عام.